# تاریخ تئاتر جهان

اسکار گ. براکت

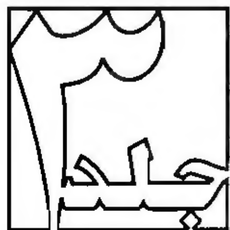
ترجمه

هوشنگ آزادی ور










انتشارات مروارید

**Brockett, Oscar Gross, History of the Theatre**

Indiana university, Third Edition, 1977



انتشارات مروارید

براکت، اسکار گروس
تاریخ تئاتر جهان، جلد سوم
مترجم: هوشنگ آزادی‌ور،
صفحه‌آرایی و روی جلد: هوشنگ آزادی ور، علیرضا ظریفیان صنعتکار
حروفچینی : کاوش، لیتوگرافی : طیف‌نگار، چاپ : کارون
چاپ اول، تعداد ۵۰۰۰ نسخه بهار سال هزار و سیصد و هفتاد و شش خورشیدی


شابک: ۲ - ۰۵ - ۶۰۲۶ - ۹۶۴ ISBN: 964-6026-05-2

# فهرست

## ۱۶
## طلیعه‌های تئاتر نوین (۱۸۷۵ - ۱۹۱۵)

## ۱۷
## تاتر در اروپا و آمریکا بین دو جنگ جهانی



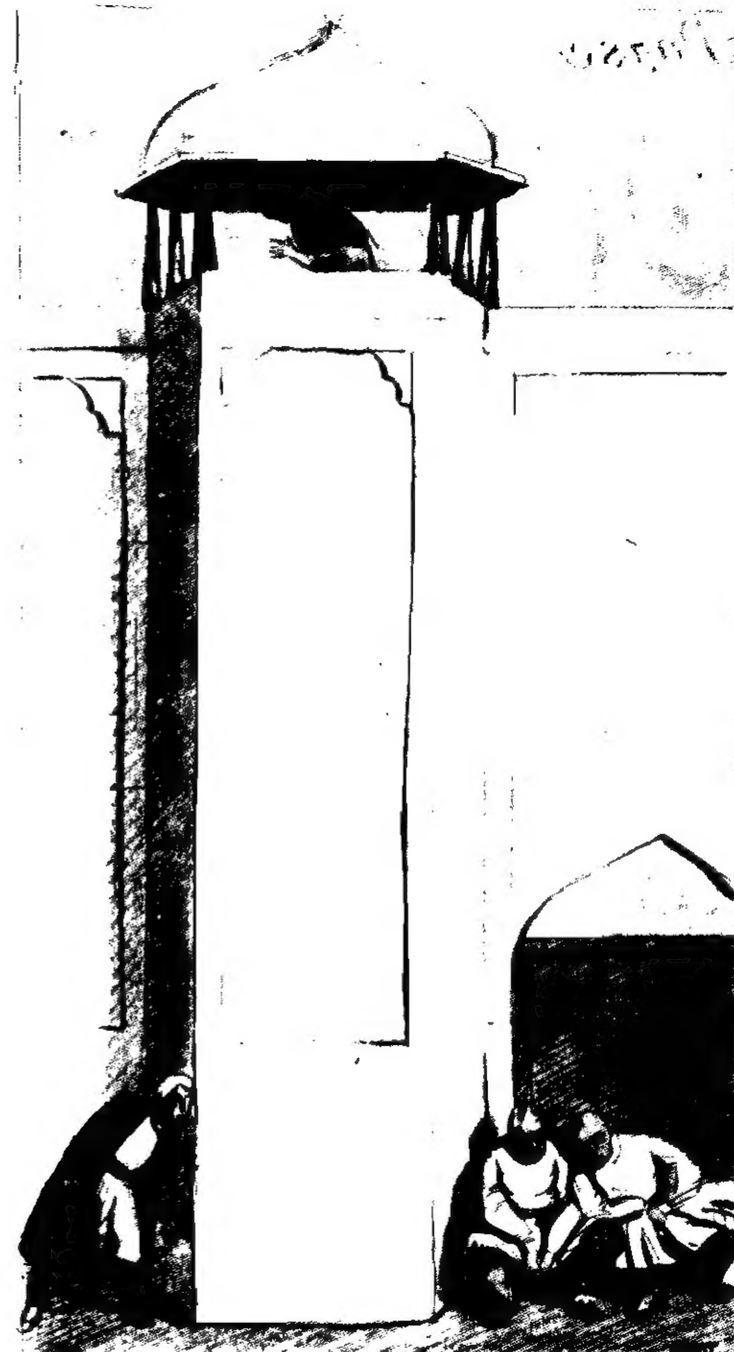
## ۱۸
## تاتر و درام جهان، ۱۹۴۰ - ۱۹۶۰



## ۱۹
## تاتر و درام جهان از ۱۹۶۰

# تاریخ تمدن جهان

جلد سوّم





# ۱۶
# طلیعه‌های تئاتر نوین
## ۱۸۷۵ - ۱۹۱۵

بخش اعظم فعالیتهای تئاتری در اواخر سده‌ی نوزدهم دنباله‌ی منطقی‌ی سنتهای پیشین بود. اما پس از ۱۸۷۵ تعدادی از نویسندگان و کارگردانان از سنتهای نمایشی‌ی گذشته فاصله‌ی نمایانی گرفتند و تئاتر «نوین» را بنیاد نهادند ــ تئاتری که تا روزگار ما دوام آورده است. باید به خاطر داشت که غالب نوآوری‌ها در آغاز اساساً در اندیشه‌ی استحکام بخشیدن به واقعگرایی بودند، و ایبسن ــ «پایه‌گذار تئاتر نوین» ــ صرفاً نخستین درام‌نویسی شناخته می‌شد که توانسته بود به هدفهای واقعگرایانِ پیش از خود بتمامی نایل آید. ایبسن در حقیقت نخستین کسی بود که اعلام داشت دوران تازه‌یی در تئاتر آغاز شده است.

## ایبسن

هنریک یوهان ایبسن[1] (۱۹۰۶ - ۱۸۲۸) پس از انتشار نخستین نمایشنامه‌ی خود در ۱۸۵۰، به عنوان درام نویسِ مقیم، و مدیر صحنه‌ی تئاتر تازه‌یی به نام تئاتر ملی‌ی نروژ، که در ۱۸۵۱ در شهر برگن ساخته شده بود، استخدام شد. تا سال ۱۸۵۷ ایبسن در تهیه‌ی



تصویر ۱.۱۶. (*) هنریک یوهان ایبسن درام‌نویس بزرگ نروژی و پایه‌گذار تئاتر واقعگرایی‌ی نوین در جهان.

۱۴۵ نمایش همکاری کرده بود، و در این مدت خود هفت نمایشنامه نوشته بود. او از ۱۸۵۷ تا ۱۸۶۲ در تئاتر نروژیِ دیگری در کریستیانا (امروزه اُسلو) کار کرد، و پس از ۱۸۶۴، به استثنای دوره‌هایی کوتاه، در خارج از نروژ زندگی کرد.

ایبسن بین ۱۸۵۰ و ۱۸۹۰ بیست و پنج نمایشنامه نوشت. غالب آثار اولیه‌ی او درامهای منظوم و رمانتیکی درباره‌ی گذشته‌ی اسکاندیناویا بودند. نمایشنامه‌های خانم اینگر اهل اُشترات[۲] (۱۸۵۵)، وایکینگهای هِل گِلاند[۳] (۱۸۵۸)، و مدعیان تاج و تخت[۴] (۱۸۶۴) از آن جمله‌اند.

براند[۵] (۱۸۶۶) و پرگونت[۶] (۱۸۶۷) مهمترین آثار اولیه‌ی ایبسن بودند. براند شعری دراماتیک درباره‌ی آرمانگرای سازش ناپذیری است که همه چیزش را، از جمله خانواده، فدای توهم خود می‌کند. این نمایشنامه برای ایبسن شهرت و رفاه به ارمغان آورد و به او امکان داد تا فارغ از مضایق مالی، مطابق میل خود کار کند. نمایشنامه‌ی پرگونت با براند تضاد فاحشی دارد، زیرا قهرمان نمایشنامه مردی است که از کنار مسائل خود بی‌اعتنا می‌گذرد. پرگونت، که در آن تخیل و واقعیت بسیار ماهرانه تلفیق شده‌اند، از نظر بسیاری از منتقدان، هجویه‌ای بر شخصیت مردم نروژ است.

در دهه‌ی ۱۸۷۰ ایبسن از کارهای گذشته‌ی خود فاصله‌ی زیادی گرفت. از آن پس زبان شاعرانه را کنار گذاشت، زیرا معتقد شد که زبان شاعرانه برای خلق توهم واقعیت مناسب نیست. خط مشی تازه‌ی او نخست در نمایشنامه‌ی ارکان جامعه[۷] (۱۸۷۷) تجلی کرد. اما نمایشنامه‌هایی چون خانه‌ی عروسک[۸] (۱۸۷۹)، اشباح[۹] (۱۸۸۰)، و دشمن مردم[۱۰] (۱۸۸۲) بودند که ایبسن را به عنوان متفکری افراطی و درام‌نویسی جنجالی معرفی کردند. بعلاوه خانه‌ی عروسک و اشباح خوانندگان محافظه‌کار را تکان دادند و همچون ابزاری در دست پیروان درامِ اندیشه‌ورز[۱۱] قرار گرفتند. در نمایشنامه‌ی خانه‌ی عروسک قهرمان اصلی، نورا، درمی‌یابد که با او همچون عروسکی رفتار می‌شده، بنابراین تصمیم می‌گیرد همسرش را ترک کند و برای خود انسان مستقلی گردد.





تصویر ۲.۱۶. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی مرغابی‌وحشی اثر ایبسن، که در ۱۸۸۰ در تئاتر کریستیانا در نروژ اجرا شد. طراح این نمایش که برای نخستین‌بار در نروژ به صحنه رفت اُلاف یورگنسن بود.

در نمایشنامه‌ی اشباح خانم آلوینگ در دایره‌ی سنن خانوادگی می‌ماند و دیوانه شدن تنها پسرش را نظاره می‌کند؛ پسرش این بیماری را از پدر مبتلا به سفلیس خود به ارث برده است. به این ترتیب، این دو نمایشنامه قوانین تخطی ناپذیر ازدواج را به شدت مورد اعتراض قرار می‌دادند ضمن اینکه ایبسن، با کنایه به بیماریهای مقاربتی، اشباح را در مرکز چنان جنجالی قرار داده بود که در بسیاری از کشورها اجرای آن ممنوع شد.

ایبسن یک بار دیگر خط مشی خود را تغییر داد. در آثاری چون مرغابی وحشی[۱۲] (۱۸۸۴)، رُسمرس هُلم[۱۳] (۱۸۸۶)، استاد معمار[۱۴] (۱۸۹۲) یان گابریل بورکمان[۱۵] (۱۸۹۶)، و رستاخیز ما مردگان[۱۶] (۱۸۹۹) به طور روز افزونی به نمادگرایی[۱۷] (سمبولیسم) و مسائلی روی آورد که بیشتر به روابط شخصی می‌پرداختند تا مسائل اجتماعی. اما باید دانست که مایه‌ی اصلی‌ی همه‌ی آثار ایبسن یکی است: تلاشی صادقانه و کمال‌اندیش برای افشای تضادهای میان وظیفه‌ی فردی و وظیفه نسبت به دیگران. خانم آلوینگ در نمایشنامه‌ی اشباح بسیار دیر می‌فهمد که زندگی‌ی خود را به خاطر ادای وظیفه‌ی افراطی نسبت به دیگران بر باد داده است؛ در حالی که در بسیاری از کارهای اخیر ایبسن قهرمان داستان به دنبال توهمهای شخصی‌ی خود به خوشبختی‌ی دیگران لطمه می‌زند و سرانجام به خود نیز آسیب می‌رساند.

آثار ایبسن سهم بسزایی در تحول واقعگرایی داشته‌اند. او در درامهای منظوم خود فرمول «درام خوش پرداخت» اسکرایب را پالایش بیشتری داد، و آن را در سبک واقعگرایانه جا انداخت. او شیوه‌ی گفت‌وگو با خویشتن و شیوه‌های غیرواقعی دیگر را کنار گذاشت و برای قهرمانان خود انگیزه‌های دقیقی انتخاب کرد. در غالب نمایشنامه‌های او شخصی وارد صحنه می‌شود و با پرسش از حاضران در صحنه از حوادثی که در غیاب او رخ داده‌اند به طور طبیعی آگاه می‌شود. همه‌ی صحنه‌های او با یکدیگر رابطه‌ی علت و معلولی دارند و این رشته تا نتیجه‌ی نمایش ادامه می‌یابد. دیالوگ، دکور، لباس و فوت و فن‌های نمایشی را چنان برمی‌گزیند تا شخصیتها و حال و هوای محیط به خوبی روشن شود، و این همه را به وضوح در توضیحات صحنه شرح می‌دهد. هر نقش به گونه‌ی شخصیتی در نظر گرفته می‌شود که رفتارش مبتنی بر وراثت و محیط است، و بر انگیزه‌های روانشناختی درونی تأکیدی حتی بیشتر از جزئیات عینی بیرونی می‌شود و بدین‌ترتیب ایبسن برای نویسندگان مکتب نو واقعگرا الگویی فراهم می‌آورد.

به همان وسعتی که نخستین نمایشنامه‌های منثور در پیدایش واقعگرایی مؤثر بودند، آثار اخیر ایبسن الهامبخش درام ناواقعگرا شدند. در آثار ایبسن چیزهای معمولی (همچون یک مرغابی در نمایشنامه‌ی مرغابی وحشی) معنایی فراتر از معنای عام خود می‌یابند و مفاهیم دراماتیک صحنه را گسترش می‌دهند. بعلاوه، ایبسن در آثار اخیرش گریزی به تخیل می‌زند. در نمایشنامه‌ی رُسمرس هُلم شبح یک اسب سفید نقش مهمی ایفا می‌کند، و در نمایشنامه‌ی رستاخیز ما مردگان قله‌ی کوه‌ها کشش نیرومندی ایجاد می‌کنند. مفاهیمی را که ایبسن از این نیروهای رازآمیز در تقدیر انسان به دست می‌دهد، مایه‌ی اصلی‌ی درامهای آرمانگرا شدند.

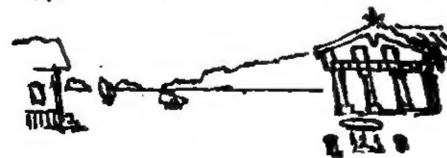
همه‌ی درام‌نویسان پس از ایبسن، چه واقعگرا و چه آرمانگرا، تحت‌تأثیر او قرار گرفتند و بر آن شدند که درام باید منبع درونبینی‌ها، انگیزه‌ی بحث، القا کننده‌ی افکار و عقاید، و روی هم رفته چیزی بیش از یک سرگرمی محض باشد. ایبسن در مقابل درام‌نویسان وظیفه‌ی تازه‌یی قرار داد و آثارش تقریباً در همه‌ی کشورها همچون نقطه‌ی افتراقی با سنتهای گذشته‌ی تئاتری قلمداد شد؛ تهیه کنندگانی که در جست‌جوی راه‌های نوینی بودند از آثار او همچون سکوی پرتابی استفاده کردند.



تصویر ۳.۱۶. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی پرگونت که در سال ۱۸۹۹ اجرا شده است. برگرفته از کتاب مقدمه‌یی بر تئاتر نوشته‌ی اسکار براکت.



تصویر ۴.۱۶. النونورا دوس (طرف چپ) در نمایش رسمرس هلم، اثر ایبسن که در تئاتر ملی نروژ، اسلو، اجرا شد. (۱۹۰۶).



تصویر ۵.۱۶. (*) برگی از دستنوشته‌ی رستاخیر ما مردگان توسط ایبسن.

## زولا و طبیعت‌گرایان فرانسوی

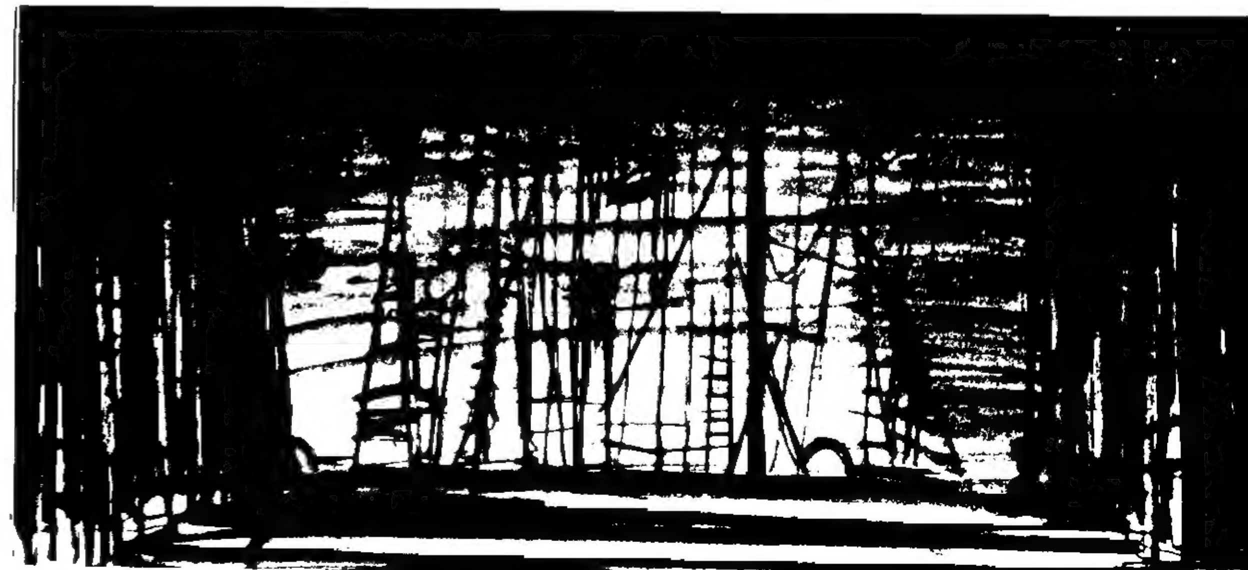
هنگامی که ایبسن نمایشنامه‌های منثور خود را می‌نوشت، همزمان، طبیعت‌گرایان[18] (ناتورالیست‌ها) فرانسوی نیز درام تازه‌یی را جست‌جو می‌کردند. بنا به نظر طبیعت‌گرایان وراثت و محیط، تعیین کننده‌ی اصلی‌ی تقدیر انسان است. این رأی (حداقل تا حدودی) ریشه در کتاب اصل انواع[19] (۱۸۵۹) اثر چارلز داروین[20] داشت، که دو انگاره[21] (تز) را پیش می‌کشید: (۱) همه‌ی اشکال مختلف حیات به صورتی تدریجی از منشأ واحدی شاخه کرده است؛ (۲) و تکامل انواع نتیجه‌ی «بقای اصلح»[22] است. این نظریه‌ها دارای چندین

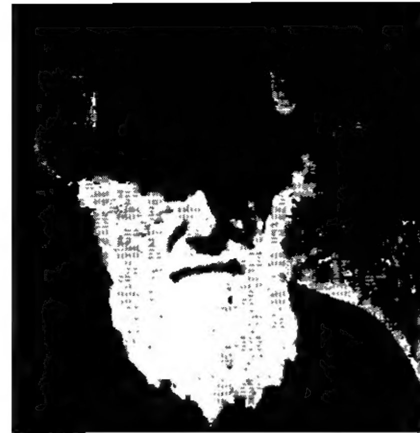


**تصویر ۷.۱۶. (*) امیل زولا نویسنده‌ی فرانسوی و سخنگوی مکتب طبیعت‌گرایی.**

دلالت پر اهمیت بودند: نخست آنکه، هر آنچه انسان هست یا انجام می‌دهد معلول وراثت و محیط است؛ دوم آنکه چون رفتار آدمی ناشی از عوامل بسیاری است که

تصویر ۶.۱۶. (*) یک طرح نوین برای اجرای نمایشنامه‌ی پرگونت، اثر ایبسن، که در دانشگاه برکلی، کالیفرنیا، اجرا شده است. (۱۹۷۲) برگرفته از کتاب طراحی معاصر در آمریکا.





تصویر ۸.۱۶. (*) چارلز داروین، پایه‌گذار نظریه‌ی بقای اصلح، که نظریاتش بر ادبیات و هنر تأثیر گذاشت.

فراتر از اراده و کنترل او است، پس هیچ فردی به تمامی مسئول اعمال خود نیست. اگر تقصیری هست، باید آن را متوجه جامعه دانست که به عوامل موروثی و محیطی‌ی غیر دلخواه امکان وجود داده است؛ سوم آنکه، نظریه‌های داروین آرمان ترقی و تکامل را قوت بخشیدند، زیرا اگر انسان توانسته از یک اتم هستی به موجود پیچیده‌ی امروزی تکامل یابد، پس بهبود وضع بشر امری طبیعی و اجتناب‌ناپذیر است. با این حال، این امر که ترقی‌ی بشر تنها با کاربرد پیگیر روشهای علمی قابل تسریع است، مورد بحث و جدل بود؛ چهارم آنکه، انسان تا درجه‌ی یک موضوع برون ذات تنزل کرد. تا پیش از سده‌ی نوزدهم انسان به عنوان اشرف مخلوقات از بقیه‌ی موجودات جهان متشخص بود. اکنون این امتیاز از او گرفته می‌شد، و صرفاً در کنار بسیاری چیزهای دیگر عالم، خود موضوع مطالعه قرار می‌گرفت.

طبیعت‌گرایی به خاطر شرایط سیاسی و اقتصادی‌ی آن روزگار نیز پیروانی فراهم آورد. جنگ فرانسه و پروس در ۱۸۷۰ - ۱۸۷۱ ضربه‌ی سنگینی بر غرور فرانسویان وارد آورد، زیرا در این جنگ فرانسه نه‌تنها شکست خورد بلکه آلزاس و لورن را نیز به آلمان تسلیم کرد؛ این جنگ همچنین نقطه‌ی پایانی بر سلطنت ناپلئون سوم گذاشت. در پاریس یک جامعه‌ی اشتراکی (کمون پاریس) شکل گرفت که بزودی برچیده شد و بار دیگر در فرانسه جمهوری اعلام شد. بروز این جنگ و عواقبی که در پی داشت محملی شد تا جهانبینی‌ی تازه‌یی آفتابی شود: سوسیالیسم. کارگران دریافتند که در جامعه‌ی نوین خود از امتیازات اندکی برخوردارند، و در ربع آخر سده‌ی نوزدهم سوسیالیسم در سراسر اروپا پیروان بسیاری پیدا کرد و بسیاری از متفکران بر آن شدند که سوسیالیسم تنها سازمان اجتماعی است که برابری‌ی انسانها را تضمین می‌کند. فشارهای ناشی از جهانبینی‌ی تازه موجب شد که چندین کشور اروپایی حداقل به نوشتن یک قانون اساسی رضا دهند. تا سال ۱۹۰۰ همه‌ی کشورهای مهم اروپایی، بجز روسیه، صاحب دولتی بودند که بر طبق یک قانون اساسی اداره می‌شد. این توجه به طبقه‌ی کارگر و تقاضای حقوق مساوی برای عامه‌ی مردم، هدف اصلی‌ی نهضت طبیعت‌گرایی شد. علوم و تکنولوژی همچون مهمترین ابزار مقابله با مسائل اجتماعی شناخته شد و طبیعت‌گرایان بر این باور تأکید ورزیدند که اگر روشهای علمی به صورتی جامع و منظم به کار برده شوند قادرند همه‌ی مسائل بشری را حل و فصل کنند.

طبیعت‌گرایی به مثابه جنبشی آگاه نخست در دهه‌ی ۱۸۷۰ در فرانسه پیدا شد. سخنگوی عمده‌ی این نهضت امیل زولا[23] (۱۸۴۹ - ۱۹۰۲) از پیروان اگوست کنت، و مبلّغ روشهای علمی به عنوان کلید



تصویر ۹.۱۶. خانم فیسکه در نقش هدا گابلر، و جورج آرلیس در نقش قاضی بِرَک در صحنهٔ نهاییِ هدا گابلر. برگرفته از مجموعهٔ هابلیتزل، دانشگاه تگزاس، آوستین.

حقیقت و پیشرفت بود. زولا بر آن بود که ادبیات یا باید علمی بشود یا نابود گردد، و اعلام کرد که درام می‌بایست «قوانین اجتناب‌ناپذیر وراثت و محیط» را تصویر و یا «مسائل عمده‌ی تاریخی»[24] را ضبط و ثبت کند. او امیدوار بود که درام‌نویس، در جست‌جوی حقیقت، با دقت و بی‌طرفی‌ی علمی نگاه کند، ضبط کند، و «تجربه» کند. زولا نویسنده را با پزشکی مقایسه می‌کرد که برای درمان بیمارش علل بیماری‌ی او را جست‌جو می‌کند؛ پزشک جراحت را تفسیر و تأویل نمی‌کند، بلکه بازش می‌کند تا بتواند بر روی آن آزمایش کند. بنابراین درام‌نویس نیز لازم است بیماریهای جامعه‌اش را ردیابی و افشا کند تا بتواند آنها را بهبودی ببخشد.

نخستین اعلامیه‌ی او مبنی بر نظریه‌ی طبیعت‌گرایی در سال ۱۸۷۳ در پیشگفتار نمایشنامه‌یی که از رمان خودش تِرِز راکَن[25] اقتباس کرده بود انتشار یافت. زولا بعدها نظرگاه خود را در مقاله‌های طبیعت‌گرایی در تئاتر[26] (۱۸۸۱)، و رمان تجربی[27] (۱۸۸۱) گسترش داد. برخی از پیروان زولا برای اصلاح تئاتر از او هم افراطی‌تر بودند و اعتقاد داشتند که نمایشنامه باید «تکه‌یی از زندگی»[28] باشد که به صورت نمایش برای صحنه تنظیم شده است. آنها به خاطر اشتیاق مفرطی که به نزدیک شدن بر حقایق علمی داشتند، غالباً تفاوت میان هنر با زندگی را نادیده می‌گرفتند.

طبیعت‌گرایی همچون بسیاری از نهضتهای پیش از خود، به واسطه‌ی فقدان نمایشنامه‌های ممتازی که در برگیرنده‌ی اصول این نهضت باشد، به شکوفایی نرسید. اگرچه معدودی از آثار طبیعت‌گرایان از جمله هنریت ماره‌شال[29] (۱۸۶۳) نوشته‌ی ادموند و ژول گنکور[30] و آرله‌سیَن[31] (۱۸۷۲) نوشته‌ی آلفونس دوده[32] به اجرا درآمدند اما مورد توجه چندانی قرار نگرفتند. حتی امیل زولا نیز در نمایشنامه‌ی ترِز راکَن نتوانست فرایافتهای انتقادی‌ی خود را بجز در دکور جامه‌ی عمل بپوشاند. این نمایشنامه هم به جای آنکه «تکه‌یی از زندگی» باشد بیشتر ملودرامی درباره‌ی جنایت و مکافات از آب درآمد.

جالب است بدانیم که هانری بِک[33] (۱۸۳۷ – ۱۸۹۹) پیش از زولا به آرمان طبیعت‌گرایان نزدیک شد، در حالی که این دو همواره یکدیگر را تحقیر و نفی می‌کردند. نمایشنامه‌ی لاشخورها[34] (۱۸۸۲)، نوشته‌ی بِک، داستان جمعی از زنان خویشاوند است که یکی از دوستان مصلحتی‌ی خانواده پس از مرگ پدرشان آنها را





تصویر ۱۰.۱۶. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی زمین، که از رمان امیل زولا، توسط منسه اقتباس شده است. این نمایش را آندره آنتوان کارگردانی کرد، و در سال ۱۹۰۲ در تئاتر آنتوان به صحنه برد. جزئیات طبیعت‌گرایانه، از جمله یک مرغ که در جلوی صحنه دیده می‌شود در این صحنه قابل توجه است. برگرفته از مجلهٔ تئاتر (۱۹۰۲).

می‌چاپد. در این نمایشنامه هیچ شخصیت مثبتی وجود ندارد؛ پایان نمایشنامه بدبینانه و کنایه‌آمیز است؛ و بدون هیچ اوج مشخصی، با هنجاری کند، به نتیجه‌یی آزارنده می‌رسد. نمایشنامه‌ی دیگر هانری بِک به نام زن پاریسی[35] (۱۸۸۵) درباره‌ی همسری است که هرچه وضع مالی‌ی شوهرش بهتر می‌شود، بیشتر به او خیانت می‌کند. بِک با نوشتن این نمایشنامه‌ها طبیعت‌گرایی‌ی فرانسوی را به اوج خود رساند.

اجرای نمایشنامه‌ی لاشخورها در کمدی فرانسِز، سنگر محافظه‌کاران، نشانه‌ی آن است که در دهه‌ی ۱۸۸۰ طبیعت‌گرایی در فرانسه کاملاً پذیرفته شده بود. اما باید دانست که آثار بِک به شکل نامؤثری بر صحنه رفتند زیرا او به تهیه کنندگان اجازه‌ی تجدید نظر و انطباق نمایش با سلیقه‌ی معاصر خود را نمی‌داد. از آنجا

تصویر ۱۱.۱۶. (*) طرحی برای نمایشنامه‌ی براند اثر ایبسن که در ۱۹۵۰ در تئاتر دراماتیک استکهلم اجرا شد. طراح این نمایش کارل - یوهانس کلاف بود.



که درامهای طبیعت‌گرا با هیچ یک از ارزشهای سنتی‌ی نمایش سر سازگاری نداشتند، چه‌از طرف تماشاگران و چه از جانب دست‌اندرکاران تئاتر، جدی گرفته نشدند. برای اینکه بتوان در کارهای فرهنگی تغییری اساسی به وجود آورد باید چیزی بیشتر برای عرضه کردن داشت. آندره آنتوان این نکته را در تئاتر لیبر به خوبی دریافته بود که پس از ۱۸۸۷ برای نخستین بار متنهای طبیعت‌گرا را با صحنه‌پردازی‌ی طبیعت‌گرایانه عرضه داشت.

## آنتوان و تئاتر لیبر

در سال ۱۸۸۷ هرگز قابل تصور نبود که آندره آنتوان[۳۶] (۱۸۵۸ - ۱۹۴۳) روزی منشأ یک انقلاب هنری شود. در این زمان آنتوان منشی‌ی یک شرکت گاز بود و تنها تجربه‌ی تئاتری‌ی او اجرای نقشهای سیاهی لشکر در شرکتهای حرفه‌یی در پاریس و نقشهای متناوبی بود که در گروه‌های غیر حرفه‌یی بر عهده می‌گرفت. روزی که آنتوان تصمیم گرفت آثاری تازه و از جمله اقتباسی از رمان ژاک دامور[۳۷] اثر زولا را تهیه کند، دوستان غیرحرفه‌یی‌ی او موافقت نکردند، بنابراین بتنهایی تهیه‌ی آن را بر عهده گرفت و نام گروه تازه‌ی خود را تئاتر لیبر[۳۸] (تئاتر آزاد) گذاشت. این نخستین برنامه‌ی مستقل او با موفقیت قرین شد و زولا و چهره‌های سرشناس دیگر او را تأیید کردند. دومین برنامه‌ی او را منتقدان عمده‌ی تئاتر دیدند و نقدهای بلند بالایی بر آن نوشتند. بدین‌ترتیب پیش از پایان سال ۱۸۸۷ آنتوان مشهور شده بود. او شغل خود را در شرکت گاز ترک کرد و تا سال ۱۹۱۴ زندگی‌ی خود را وقف تهیه‌ی نمایشهای تئاتری کرد.

تئاتر لیبر عضو می‌پذیرفت و از اعضای خود حق اشتراک دریافت می‌کرد و نمایشهای آن را تنها اعضا می‌توانستند ببینند، از اینرو از ممیزی معاف بودند. بنابراین بسیاری از نمایشنامه‌هایی که به دست او می‌رسید آثاری بودند که مجوز نمایش در تئاترهای رسمی نداشتند و غالباً از آثار طبیعت‌گرا بودند. تئاتر لیبر به خاطر اجرای کمدیهای رُس[۳۹] (نمایشهایی که اصول اخلاقی‌ی رایج زمانه را نقض می‌کنند) انگشت‌نما شد.

برخی از این نمایشها چندان افراطی بودند که حتی برای تماشاگران آزادمنش آنتوان نیز گران می‌آمدند. عرضه‌ی چنین آثاری بود که طبیعت‌گرایی را مکتبی فاسد معرفی کرد، گو اینکه همین شهرت بد موجب جذب تماشاگران بیشتری می‌شد و راه را برای آزادی‌ی بیشتر در تئاترهای رسمی هموار می‌ساخت.

از ۱۸۸۱ آنتوان سالی یک نمایش خارجی نیز به صحنه برد. او پس از اجرای نمایشنامه‌ی قدرت تاریکی[۴۰] اثر تولستوی، به سراغ اشباح، و مرغابی وحشی اثر ایبسن رفت. در این دوره بود که پای نمایشهای جنجالی‌ی بیگانه و فرانسوی به پاریس باز شد.

تئاتر لیبر با نمایش آثار تازه، مکانی برای عرضه‌ی فنون جدید نمایشی بود. اگرچه آنتوان از آغاز رهیافتی واقعگرایانه داشت، اما پس از دیدن نمایشهای گروه بازیگران ماینینگن و گروه ایروینگ در ۱۸۸۸، شیوه‌ی جست‌وجوی عناصر واقعی در آثار خود را گسترش بیشتری داد. در این دوره بر آن شد که همه‌ی جزئیات محیط را هرچه دقیقتر در کارهایش منعکس کند. مثلاً در





تصویر ۱۲.۱۶. صحنه‌ی دیگری از آندره آنتوان برای نمایشنامه‌ی مرغابی وحشی که در تئاتر لیبر اجرا شده است. (۱۸۹۱). اهدایی کتابخانه‌ی آرسنال، پاریس.

نمایشنامه‌ی قصابها[۴۱] (۱۸۸۸) از لاشه‌های واقعی‌ی گاو در صحنه استفاده کرد. آنتوان همواره در آثارش «دیوار چهارم» را مدّ نظر داشت؛ در طراحی‌ی دکور، اتاقها را مثل زندگی‌ی واقعی می‌ساخت، و پس از پایان طرح بود که تصمیم می‌گرفت کدام دیوار را بردارد. مبلمان خانه را غالباً در طول خط پرده می‌چید و بازیگرانش چنان رفتار می‌کردند که گویی تماشاگری وجود ندارد. چون برای محیط زندگی اهمیت ویژه‌یی قائل بود، اصولی را تثبیت کرد که بر طبق آنها هر نمایشنامه‌یی باید دکوری کاملاً مستقل از نمایشنامه‌های دیگر داشته باشد. آنتوان پس از دیدن نمایشهای گروه ماینینگن به بازی‌ی گروهی نیز توجه خاصی نشان داد. با آنکه غالب بازیگرانش غیرحرفه‌یی بودند، آنها را با دقت تمام و استبداد رهبری می‌کرد. او به حرکات قراردادی و گفتار تحریری (خطابه گون) بها نمی‌داد، و در جست‌وجوی رفتاری طبیعی بود.

موفقیتهای آندره آنتوان به ضرر او تمام می‌شد، زیرا به محض آنکه نمایشنامه‌نویس یا بازیگری در گروه او اسم و رسمی به دست می‌آورد یک شرکت مهم نمایشی او را استخدام می‌کرد. بعلاوه، کیفیت بالای اجراهایش برای او قرض بالا می‌آورد، زیرا نمایشهای تئاتر لیبر حتی در اوج موفقیت و محبوبیت بیش از سه بار اجرا نمی‌شدند. در ۱۸۹۳ شرکت او از نظر مالی فقیر شد و از سال ۱۸۹۴ آنتوان مجبور شد آن را ترک کند. تا این‌هنگام او شصت و دو برنامه، شامل ۱۸۴ نمایشنامه، به صحنه برده بود. گروه تئاتر لیبر علاوه بر پاریس به بلژیک، هلند، آلمان، ایتالیا و انگلستان هم سفر کرد و شهرتی جهانگیر به دست آورد و در چندین کشور اروپایی سرمشق گروه‌های نمایشی واقع شد.

جدایی‌ی آنتوان از تئاتر پاریسی دیری نپایید. وی در ۱۸۹۷ تئاتری کاملاً حرفه‌یی به نام تئاتر آنتوان[۴۲] دایر کرد و در ۱۹۰۶ به عنوان کارگردان در تئاتر



تصویر ۱۳.۱۶ صحنه‌ی نهایی نمایشنامهٔ مرغابی وحشی، که توسط آندره آنتوان در تئاتر لیبر به صحنه رفت. برگرفته از کتاب لیتوگرافی معاصر.

دولتی‌ی اُدئون آغاز به کار کرد و این تئاتر را به تئاتر کاملاً نوینی بدل ساخت. هرچند در این تئاتر با پشتکار و دقت کمتری کار می‌کرد، با این حال واقعگرایی بر نمایشهای آن غالب بود. شاید مشهورترین نمایشهایی که در این دوره به صحنه برد درامهای کلاسیک فرانسوی باشند. آنتون در این گونه آثار می‌کوشید قراردادهای تئاتری سده‌ی هفدهم را بازآفرینی کند. در این نمایشها بازیگرانی را با لباس کامل صحنه به عنوان تماشاگر در صحنه قرار می‌داد و بر سقف صحنه چهلچراغ می‌آویخت و در پای صحنه، در مقابل دید تماشاگران، شمع روشن می‌چید. او توانست از رهیافت تازه‌ی خود نوعی واقعگرایی را براساس قراردادهای تئاتری‌ی گذشته تثبیت کند، در حالی که دیگران در اجرای آثار کهن صرفاً از معماری و لباس قدیمی استفاده می‌کردند. آنتوان تعدادی نمایش ممتاز از آثار شکسپیر را نیز کارگردانی کرد. در اواخر دوران تصدی او در تئاتر اُدئون شیوه‌پردازی (استیلیزاسیون) به روشنی در چندین نمایش او مشهود بود، اما پیش از آنکه گرایش تازه‌اش را کاملاً جا بیندازد اُدئون را ترک کرد. در ۱۹۱۴ آنتوان مجموعاً ۳۶۴ نمایشنامه به صحنه برده بود. در این دوره هیچ کس به وسعت و ژرفای آندره آنتوان بر تئاتر فرانسه تأثیر نگذاشته است.

پس از ۱۸۹۰ غالب آثار درام‌نویسان تازه و ممتاز فرانسوی به اجرا درآمدند و غالب آنها نخستین‌بار توسط آندره آنتوان به صحنه رفتند. در میان این نویسندگان پورتو - ریش، کورِل، و بریو از همه مهمترند. ژرژ پورتو - ریش[۴۳] (۱۸۴۹ - ۱۹۳۰) به خاطر شخصیت‌پردازی‌های ظریف و تأکید بر تضادهای درونی‌ی شخصیتهایش مورد توجه قرار گرفت. بهترین نمایشنامه‌ی او به نام شیفته[۴۴] (۱۸۹۱) داستان مردی است که می‌کوشد همسرش را از سر باز کند و برای این کار می‌کوشد توجه او را به مرد دیگری جلب کند، اما در پایان درمی‌یابد که همسرش از او دست برنخواهد داشت. فرانسوا دوکورِل[۴۵] (۱۸۵۴ - ۱۹۲۸) نخستین اثرش را در ۱۸۹۲ به آنتوان سپرد. او چندین نمایشنامه‌ی عامه‌پسند نوشت، اما به واسطه‌ی عدم توجه به اصول معمول در ساختار دراماتیک، موفقیت پایداری نیافت. توجه کورِل به تضادهای درونی و روانشناسانه‌ی





شخصیتهایش تأثیر قابل ملاحظه‌یی در رواج مسائل واقعی در آثار نویسندگان پس از او گذاشت. در میان بهترین آثارش سنگواره‌ها[۴۶] (۱۸۹۲)، درباره‌ی انحطاط اشرافیت، و میهمانِ شیر[۴۷] (۱۸۹۸)، نمایشنامه‌یی است که در آن قهرمان داستان می‌کوشد زندگی‌ی زحمتکشان را اصلاح کند. اوژن بریو[۴۸] (۱۸۵۸ - ۱۹۳۲) به گفته‌ی برناردشاو مهمترین درام‌نویس اروپایی پس از مرگ ایبسن است. نخستین نمایشنامه‌ی او را آندره آنتوان در ۱۸۹۲ اجرا کرد. پس از آن بریو نمایشنامه‌ی ردای سرخ[۴۹] (۱۹۰۰) را نوشت که در آن به ناممکن بودن تحقق عدالت در نزد قضاتی پرداخت که فکر و ذکرشان ترفیع و ترقی‌ی خودشان است. وی در نمایشنامه‌ی خدایان معیوب[۵۰] (۱۹۰۲) به موضوع بیماری‌ی سفلیس و انتقال موروثی‌ی آن به فرزندان پرداخت و در نمایشنامه‌ی زایشگاه[۵۱] جامعه‌یی را که مانع اجرای سقط جنین قانونی است مورد حمله‌یی زهرآگین قرار داد. نمایشنامه‌های بریو نشان می‌دهند بسیاری از مسائل که در دوران ایبسن در تئاترهای عمومی قابل طرح نبود، از سال ۱۹۰۰ به تئاترهای تجارتی نیز راه یافته بود.

## فرایه بونه و واقعگرایی در آلمان

الگویی که در فرانسه پیدا شده بود در آلمان تکرار شد. نخستین گام در راه اصلاح تئاتر در آلمان در سال ۱۸۸۳ برداشته شد. در این سال آدولف لارونز[۵۲] (۱۸۳۸ - ۱۹۰۸)، ولودویگ‌بارنی[۵۳] (۱۸۴۲ - ۱۹۲۴) تئاتر دویچس[۵۴] را در برلن افتتاح کردند و به سرپرستی‌ی یوزف کاینتس[۵۵] (۱۸۵۸ - ۱۹۱۰)، که مدتی با گروه ماینینگن کار کرده بود، و آگنس سورما[۵۶] (۱۸۶۵ - ۱۹۲۷) که بعدها بهترین بازیگر زن آلمانی شناخته شد، گروهی تشکیل دادند. در این تئاتر یک مجموعه‌ی نمایشی مرکب از آثار کهنه و نو به شیوه‌ی بازیگران ماینینگن به وجود آمد. در ۱۸۸۸ بارنی تئاتر دویچس را ترک کرد و تئاتر برلینر[۵۷] را ساخت، و در همان سال اسکار بلومنتال[۵۸] (۱۸۵۲ - ۱۹۱۷) نیز تئاتر لسینگ[۵۹] را تأسیس کرد. بنابراین در ۱۸۹۰ برلن صاحب یک رشته شرکتهای نمایشی با کیفیت عالی بود. با این حال دست این گروه‌ها هنوز برای انتخاب نمایشنامه بسته بود زیرا ممیزی‌ی بسیار شدیدی بر نمایشنامه‌ها اعمال می‌شد.

در همین دوره گروهی که خود را «جوانترین آلمان» می‌نامید، هنر تازه‌یی را تبلیغ می‌کرد. کار این گروه بر مشاهده‌ی عینی‌ی واقعیت استوار بود؛ و گروه دیگری که خود را دورچ[۶۰] می‌خواند، در درام طبیعت‌گرایانه حتی فراتر از زولا رفت. این دو گروه هر دو ملهم از نمایشنامه‌های ایبسن بودند که در ۱۸۹۰ شانزده نمایشنامه‌اش به آلمانی ترجمه شده بود.

نهضت تازه‌ی آلمان نیز همچون فرانسه فاقد خط مشی معینی بود تا آنکه سرانجام تئاتر «مستقلی» به راه انداخت. این تئاتر که تئاتر لیبر را الگو قرار داده بود به نام فرایه بونه[۶۱] («یا صحنه‌ی آزاد») در ۱۸۸۹ در برلن سازمان یافت. فرایه بونه برخلاف تئاتر آنتوان سازمانی دموکراتیک بود و توسط مدیران و شورای اداری اداره می‌شد. اُتوبرام[۶۲] (۱۸۵۶ - ۱۹۱۲)، منتقد تئاتر، به عنوان مدیر کل آن برگزیده شد که راهنما و الهامبخش گروه نیز بود. این تئاتر برای آنکه بتواند از عهده‌ی



تصویر ۱۴.۱۶. (*) گرهارت هاوپتمان نخستین نمایشنامه‌نویس واقعگرای آلمانی.

دستمزد بازیگران درجه اول برآید تنها بعد از ظهرهای یکشنبه نمایش می‌داد، زیرا این بازیگران و غالب اعضایش در استخدام تئاترهای رسمی، بویژه تئاترهای دویچس، برلینر، و لسینگ، بودند. در هر نمایشِ این گروه معمولاً از بازیگران متفاوتی استفاده می‌شد وبرام، در حقیقت، نظارت اندکی بر کار آنها داشت. بنابراین، فرایه‌بونه تأثیر چندانی بر جنبه‌های هنریِ نمایشهای خود نداشت. امتیاز عمده‌ی این تئاتر اجرای نمایشهایی بود که ممنوع شده بودند. پس از نخستین اجرای نمایشنامه‌ی اشباح، نمایشنامه‌های هاوپتمان، گنکور، زولا، بِک، تولستوی، آنتسن گروبر، و استریندبرگ به دنبال آمدند. پس از فصل نمایشیِ ۱۸۹۰ - ۱۸۹۱ نمایشهای جاریِ این تئاتر متوقف شد، بجز موارد نادری که نمایشنامه‌ی پرارزشی مجوز اجرا نمی‌گرفت و آن را در این تئاتر به صحنه می‌بردند. در سال ۱۸۹۴ هنگامی که برام به مدیریت تئاتر دویچس برگزیده شد، فرایه بونه بکلی تعطیل شد.

تنها درام‌نویس واقعاً معتبری که تئاتر فرایه بونه معرفی کرد گرهارت هاوپتمان[۶۳] (۱۸۶۲ - ۱۹۴۶) نام داشت. هیجانی که نمایشنامه‌ی پیش از طلوع آفتاب[۶۴] (۱۸۸۹) به وجود آورد هاوپتمان را به عنوان یکی از نمایشنامه‌نویسان پر اهمیت و تازه‌ی آلمانی معرفی کرد. این نمایشنامه داستان خانواده‌یی از سایلس است که پس از آنکه در زمینهایشان معدن زغال‌سنگ کشف می‌شود به موجودات بدذاتی بدل می‌گردند. هاوپتمان در طول پنجاه سال پس از آن حدود سی نمایشنامه‌ی دیگر نوشت که در میان آثار نخستین او بافندگان[۶۵] (۱۸۹۲) از همه مهمتر است، بیشتر از آن رو که قهرمانان این نمایشنامه را گروهی از کارگران تشکیل می‌دهند که در انقلاب ناکامی شرکت می‌جویند. هاوپتمان نیز همچون ایبسن به نوشتن درامهایی با رگه‌های نمادگرایانه روی آورد، و در میان این‌گونه آثارش عروج هانل[۶۶] (۱۸۹۳)، و زنگ بی‌صدا[۶۷] (۱۸۹۶) قابل توجهند. پس از ۱۹۱۲ نمایشنامه‌های او روز به روز از واقعگرایی دورتر شدند. هاوپتمان پیش از مرگ تا حد زیادی منزلت خود را از دست داد، زیرا رژیم هیتلر را پذیرفت. هاوپتمان در همهٔ آثارش شفقت زیادی نسبت به دردهای انسانی نشان می‌دهد، اما قهرمانان او قربانیِ اوضاع می‌شوند، بی‌آنکه نقشی در سرنوشت خود داشته باشند و غالباً قربانی‌اند تا قهرمان.

تئاتر فرایه بونه موجب پیدایش گروه‌های چندی در مجامع تئاتریِ آلمان شد. اگرچه هیچ یک از این گروهها به عنوان سنت‌گذار شهرتی کسب نکردند، اما راه





را بر پیدایش درامی تازه هموار ساختند. از آن جمله است گروه تئاتر «مردم» که توسط یک گروه سوسیالیست تشکیل شد و هدفش بالا بردن سطح فرهنگیِ طبقه‌ی کارگر بود (تشکیل گروه سوسیالیستی از ۱۸۹۰ مجاز شده بود). گروه دیگر نوو فرایه فولکسبونه[۶۸] (صحنه‌ی آزاد تازه برای مردم) نام داشت که فرایه بونه را سرمشق خود قرار داده بود و در ۱۸۹۰ در برلن تشکیل شد. این گروه در روزهای یکشنبه در برنامه‌های متینه نمایش می‌داد و برای نمایشهای خود بلیتهایی را به صورت فصلی در سطحی وسیع و قیمتی معمولی توزیع می‌کرد. این گروه با ۱۱۵۰ عضو آغاز به کار کرد و در سال ۱۹۰۸ تعداد اعضایش به ۱۲۰۰۰ نفر رسید. در ۱۸۹۲ نوو فرایه فولکسبونه توسط مدیر پیشین فرایه بونه تأسیس شد و او همان شیوه‌ی گذشته‌ی خود را در پیش گرفت. در ۱۹۰۵ این گروه به مشترکین خود امکان می‌داد تا نمایش چندین تئاتر رسمیِ دیگر را نیز ببینند. پیش از جنگ جهانگیر اول این دو گروه در هم ادغام شدند و با ۷۰۰۰۰ عضو، یکی از مدرنترین تئاترهای آلمانی شدند که گروهی ثابت از بازیگران را در اختیار داشت. نقش این گروه در افزایش تعداد علاقه‌مندان تئاتر در آلمان بسیار مؤثر بوده و این علاقه تا به امروز حفظ شده است.

پیش از ۱۹۰۰ تقریباً در همه جا درام نوینِ واقعگرا پذیرفته شده بود. تئاتر بورگ در وین، بین ۱۸۹۰ و ۱۸۹۸، هنگامی که ماکس بورکهارت[۶۹] (۱۸۵۴ - ۱۹۱۲) کارگردان آن بود، مجموعه‌ی گسترده‌یی از آثار تازه را نمایش داد. پاول اشلنتر[۷۰] (۱۸۵۴ - ۱۹۱۶)، جانشین بورکهارت نیز که دوست و دوستدار هاوپتمان بود، همان سیاست را دنبال کرد. همین الگو، با تغییراتی اندک، در جاهای دیگر نیز دنبال شد، زیرا با افزایش علاقه‌ی مردم به آثار تازه، آنها مجموعه‌های نمایشیِ خود را گسترش دادند تا آثار تازه را نیز در برنامه‌های خود بگنجانند.

علاوه بر هاوپتمان، درام‌نویسان تازه‌ی دیگری از جمله سودرمان، هالبه، هیرشفلد، و فولدا نیز آثار مهمی خلق کردند. هرمان سودرمان[۷۱] (۱۸۵۷ - ۱۹۲۸) حتی پیش از هاوپتمان در رواج واقعگرایی در میان مردم سهم داشت، زیرا آثارش از تکنیک بهتری برخوردار بودند. آثار او با آنکه به مسائل «نوینی» می‌پرداختند، با معیارهای اخلاقیِ جامعه انطباق بیشتری داشتند. محبوبترین نمایشنامه‌ی او ماگدا[۷۲] (۱۸۹۳) درباره‌ی زن خواننده‌یی است که زندگیِ بی‌سر و سامانش موجب اختلاف او با پدرش می‌شود. نقش اول این نمایشنامه مورد علاقه‌ی بسیاری از زنان بازیگر بود. سودرمان اگرچه پس از ۱۹۰۵ محبوبیت خود را از دست داد، اما همچنان به نوشتن ادامه داد. نمایشنامه‌ی جوانی اثر ماکس هالبه[۷۳] (۱۸۶۵ - ۱۹۴۴) نماینده‌ی شیوه‌ی کار او است. این نمایشنامه داستان دختر جوانی است که در جست و جوی راهی است تا معشوقش را نابود کند، اما به دست برادر کم عقلش کشته می‌شود. گئورگ هیرشفلد[۷۴] (۱۸۷۳ - ۱۹۴۳)، یکی از مخالفان سرسخت طبیعت‌گرایی، با نمایشنامه‌ی مادران[۷۵] (۱۸۹۶) بلندآوازه شد. مادران درباره‌ی دختری است از طبقه‌ی کارگر که معشوق موسیقیدان خود را ترک می‌گوید زیرا به این نتیجه می‌رسد که با شیوه‌ی زندگیِ او تناسبی ندارد. لودویگ فولدا[۷۶] (۱۸۶۲ - ۱۹۳۹) با نمایشنامه‌ی رفقا[۷۷] (۱۸۹۴) که نمایشی هجوآمیز درباره‌ی زنان «مدرن» است، و بهشت گمشده[۷۸]

(۱۸۹۰) که نمایشی طبیعت‌گرا درباره‌ی تضاد طبقاتی است، به شهرت رسید.

در میان درام‌نویسان اتریشی احتمالاً شونهر، بار، و شنیتسلر از همه مهمتر بودند. کارل شونهر[79] (۱۸۶۷ - ۱۹۴۳) که به شیوه‌ی آنتسن گروبر کار می‌کرد، در آثاری همچون زمین[80] (۱۹۰۸)، و شیطانه[81] (۱۹۱۴) تصاویری از زندگی‌ی دهقانان تیرول را ترسیم کرده است. هرمان بار[82] (۱۸۶۳ - ۱۹۳۴) در بیش از هشتاد نمایشنامه تسلط خود را بر همه‌ی نهضتهای نوین نمایشی نشان داده است. محبوبترین اثر او نمایشنامه‌ی کنسرت[83] (۱۹۰۹) است، نمایشی کمدی درباره‌ی زن خانه‌داری که می‌کوشد با ماجراجویی‌های شوهر پیانیست خود کنار آید. بدون شک مهمترین درام‌نویس اتریشی در این دوره آرتور شنیتسلر[84] (۱۸۶۲ - ۱۹۳۱) بود که جهان غریب و جنون‌آمیز آغاز سده‌ی بیستم را ضبط کرده است؛ جهانی که انحرافات جنسی بر آن سایه افکنده بود. معروفترین اثر او آناتُل[85] (۱۸۹۳)، یک سلسله نمایشنامه‌های کوتاه است که هر یک از آنها حادثه‌ی عشقی‌ی متفاوتی را طرح می‌کند. آناتل قهرمان این نمایشنامه‌ها حتی هنگامی که غرق خوشی است می‌داند که این عیش به حسادت و ملالت و تنهایی خواهد انجامید. یکی دیگر از آثار مشابه او که تماشاگران را تکان داد نمایشنامه‌ی ریگِن[86] (۱۹۰۰) نام دارد. این نمایشنامه که به نامهای دستهای آویخته[87]، آسیاب به نوبت[88]، و رقص دایره[89] نیز ترجمه شده، درباره‌ی ده شخصیت است که وارد یک رشته ماجراهای عشقی می‌شوند. شنیتسلر از دوستان زیگموند فروید و معتقد به مرکزی بودن رفتارهای جنسی بود، اما ضمناً بر آن بود که عشق با تسکین کامل «من» (اگو) همراه نخواهد بود. اگرچه او بندرت این مایه را کنار می‌گذارد، اما درباره‌ی مسائل دیگر هم نوشته است، مثلاً نمایشنامه‌ی استاد برناردی[90] (۱۹۱۲) درباره‌ی ضد - صهیونیسم[91] است.

## تئاتر مستقل، و واقعگرایی در انگلستان

پس از مرگ رابرتسن در ۱۸۷۱، تئاتر انگلیسی تا حد زیادی از سنتهایی که بوسیکولت و ساردو پایه‌ریزی کرده بودند، و نیز از نمایشهای مجلل کلاسیک دست کشید. تا دهه‌ی ۱۸۹۰، یعنی هنگام ظهور جونز و پینه‌رو، هنوز مسیر تازه‌یی در آنجا به چشم نمی‌خورد. نویسندگان مذکور در درام انگلیسی پایگاهی مشابه دومای پسر و اوژیه‌ی فرانسوی یافتند، زیرا هر دو آنقدر نو بودند که جنجالهای کوچک برانگیزند، اما با وجود این به حد کافی به سنن گذشته‌ی تئاتری پایبند بودند تا دوستداران معمولی‌ی تئاتر را نیز جلب کنند.

هنری آرتور جونز (۱۸۵۱ - ۱۹۲۹) کار خود را با یک ملودرام موفقیت‌آمیز به نام شاه نقره‌یی[92] (۱۸۸۲) آغاز کرد و پس از ۱۸۹۰ با نمایشنامه‌های دخترِ رقصان[93] (۱۸۹۱)، دروغگوها[94] (۱۸۹۷)، و دفاعیه‌ی خانم دِین[95] (۱۹۰۰) به درامهای جدی‌تری روی آورد. غیرعادی‌ترین نمایشنامه‌ی او میکاییل و فرشته‌ی گم شده‌اش[96] (۱۸۹۶) نام دارد. این نمایشنامه داستان رابطه‌ی عاشقانه‌ی یک کشیش با یکی از زنانی است که برای اعتراف به کلیسای او می‌آید. با آنکه جونز آرمانهای والایی را از درام می‌خواست متفکر دست اولی



طلیعه‌های تئاتر نوین ۱۸۷۵ - ۱۹۱۵

نبود. او در آثارش به نقاط اوج و لذتهای زودگذر اکتفا می‌کرد، بی‌آنکه درونبینی‌ی قابل توجهی ارائه دهد.

آرتور وینگ پینه‌رو[97] (۱۸۵۵ - ۱۹۳۴) کار خود را در ۱۸۷۴ به عنوان بازیگر آغاز کرد و در ۱۸۷۷ به نوشتن نمایشنامه رو آورد. نخستین موفقیت بزرگ او از نوشتن یک فارس به نام رئیس دادگاه[98] (۱۸۸۵) به دست آمد و در این شکل نمایشی به حد کمال رسید. اگرچه پینه‌رو هرگز ادعای نوشتن «درام اندیشه‌ورز»[99] را نکرد، اما نمایشنامه‌ی دومین خانم تانکردی[100] (۱۸۹۳) او، نخستین درام‌انگلیسی بود که توجه دوستداران تئاتر را به تئاتر پیام‌دار جلب کرد. این نمایشنامه که داستان «زنی با گذشته‌ی ناپاک» است نخستین تغییر سلیقه را در تماشاگران انگلیسی موجب شد و تهیه‌کنندگان را واداشت تا با اشتیاق بیشتری به درامهای «ایبسن‌وار»[101] رو کنند. پینه‌رو سی‌سال مداوم در کار نوشتن نمایشنامه بود و آثاری همچون خانم اِبسمیتِ بدنام[102] (۱۸۹۵)، آیریس[103] (۱۹۰۱)، و نیمه‌راه[104] (۱۹۰۹) خلق کرد، اما پس از ۱۹۱۰ بسرعت از نظرها افتاد.

اگرچه جونز و پینه‌رو راهی در دل مردم انگلیسی گشودند، اما تحولات درام ممتاز انگلیسی مدیون ایبسن است. در ۱۸۸۰ ویلیام آرچر[105] و دیگران نمایشنامه‌های ایبسن را به انگلیسی ترجمه کردند و در ۱۸۹۰ همه‌ی آثاری که ایبسن تا آن زمان نوشته بود به زبان انگلیسی برگردانده شدند. در ۱۸۸۹ یانِت آچرچ[106] (۱۸۶۴ - ۱۹۱۶) نمایشنامه‌ی خانه‌ی عروسک را برای نخستین‌بار بدون هیچ تغییری اجرا کرد. دوشیزه آچرچ یکی از طرفداران آتشین درام نوین بود که در بسیاری از نمایشنامه‌های تازه‌ی ایبسن، شاو، و دیگران ایفای نقش می‌کرد. نمایش خانه‌ی عروسک او بود که به منتقدان انگلیسی نشان داد درام انگلیسی چقدر از کشورهای دیگر اروپایی عقب افتاده است. این اجرا



تصویر ۱۵.۱۶. صحنه‌یی از پرده‌ی اول نمایش دومین خانم تانکردی که توسط پینه‌رو به صحنه رفت. در این صحنه خانم پاتریک کمپبل و جورج الکساندر دیده می‌شوند. برگرفته از مجله‌ی گرافیک (۱۸۹۳).



تصویر ۱۶.۱۶. (*) آرتور وینگ پینه‌رو درام‌نویس انگلیسی و نخستین نمایشنامه‌نویسی که در انگلستان به درام پیام‌دار پرداخت.

انگیزه‌ی تأسیس تئاتر مستقل[۱۰۷] انگلیسی شد.

تئاتر مستقل انگلیسی براساس الگوی تئاتر لیبر فرانسوی، و فرایه‌بونه‌ی آلمانی، به سرپرستی‌ی ج. ت. گرین[۱۰۸] (۱۸۶۲ - ۱۹۳۵)، منتقد آلمانی، تأسیس شد که سالهای زیادی را در انگلستان بسر برده بود. این تئاتر نیز همچون سرمشقهای خود براساس پذیرش عضو و دریافت حق اشتراك سازمان یافت تا از ممیزی در امان باشد و همچون تئاتر فرایه بونه تنها روزهای یکشنبه نمایش می‌داد تا بتواند تئاترها و بازیگران ممتاز را با هزینه‌ی کمتری به کار گیرد؛ چرا که آنها روزهای یکشنبه تعطیل بودند. نخستین نمایشنامه‌ی تئاتر مستقل، اشباح اثر ایبسن بود. این نمایشنامه موجب شد ۵۰۰ مقاله‌ی انتقادی که غالباً مخالف خوان و فحاش بودند نوشته شود. دومین برنامه‌ی این تئاتر ترز راکِن اثر امیل زولا نیز تقریباً چنین توفانی برانگخت. این مقالات عملاً تبلیغی شدند تا تماشاگران عادی تئاتر برای نخستین‌بار از درام نوین آگاه شوند.

بین ۱۸۹۱ و ۱۸۹۷ تئاتر مستقل بیست و شش نمایشنامه را به صحنه برد که غالب آنها ترجمه‌ی آثار خارجی بودند، با وجود این درام‌نویسان انگلیسی تأثیر اندکی از این جریان گرفتند. بنابراین فعالیتهای تئاتر مستقل نیز، همچون فرایه بونه تنها توانست درام‌نویسی را در انگلستان جوان کند اما تأثیر چندانی بر تهیه‌ی نمایش نگذاشت. گرین امیدوار بود در تئاتر خود نمایشنامه‌های انگلیسی اجرا کند، زیرا معتقد بود که سطح پایین درام انگلیسی به خاطر محافظه‌کاری‌ی تهیه‌کنندگان نمایش است، اما بزودی دریافت که اساساً نمایشنامه‌ی ممتازی به زبان انگلیسی وجود ندارد. سرخوردگی‌ی گرین، برناردشاو را برانگیخت تا نمایشنامه‌ی خانه‌های مردان بیوه[۱۰۹] را به پایان برساند؛ نمایشنامه‌یی که در ۱۸۹۲ او را به عنوان درام‌نویس بر سر زبانها انداخت.

جورج برناردشاو[۱۱۰] (۱۸۵۶ - ۱۹۵۰)، که قبلاً رمان‌نویس و منتقد بود، از سال ۱۸۹۲ به بعد، تا پایان عمر، مرتب برای تئاتر نوشت. برخلاف غالب نویسندگان نورسیده که در کنار آثار کم ژرفای پیشینیان خود فضایی افسرده و دژم می‌آفریدند، شاو اساساً به کمدی‌نویسی پرداخت. علت این امر شاید آن باشد که شاو ناچار بود شخصیتهایش را به سرانجامی خوش برساند. شاو با استفاده از تناقضهای موجود، شخصیتهای نمایش و تماشاگران را وامی‌داشت تا خود را دوباره ارزیابی کنند. بنابراین در نمایشنامه‌ی انسان و اسلحه[۱۱۱] (۱۸۹۴) بر آن است که توهم و تصور رمانتیک دوران معاصر خود را نسبت به عشق و جنگ بی‌محتوا کند. او در نمایشنامه‌ی سرگرد باربارا[۱۱۲] (۱۹۰۵) یک سازنده‌ی مهمات جنگی





را بیش از یک مبلّغ مذهبی مورد حمایت قرار می‌دهد، زیرا مبلّغ مذهبی با حمایت از قربانیان جنگ یک نظام نامنصفانه را توسعه می‌دهد، در حالی که یک کارخانه‌دار حداقل برای کارگرانش زندگی‌ی بهتری تأمین می‌کند. بسیاری از آثار شاو، بویژه نمایشنامه‌های مشکل آقای دکتر[۱۱۳] (۱۹۰۶)، و زن گرفتن[۱۱۴] (۱۹۰۸)، اساساً دنباله‌ی مباحث معینی از جامعه‌ی آن روز انگلستان هستند. آثار دیگر شاو از جمله انسان و برتر از انسان[۱۱۵] (۱۹۰۱) و بازگشت به متوشالح[۱۱۶] (۱۹۱۹ - ۱۹۲۱) نشان از توجه ویژه‌ی او به «تحول خلاق»[۱۱۷] و «نیروی حیاتی»[۱۱۸] دارند، زیرا او معتقد بود این عناصر بر آنند تا از طریق افراد برتر راه به «انسان برتر» ببرند. برناردشاو در آثار دیگری از جمله سزار و کلئوپاترا[۱۱۹] (۱۸۹۹)، و سنت‌جان[۱۲۰] (۱۹۲۳) بر آن است تا فرایافت نادرستی را که در باب چهره‌ها و وقایع تاریخی وجود دارد اصلاح کند. نمایشنامه‌ی خانه‌ی اندودزده[۱۲۱] (۱۹۱۴ - ۱۹۱۹) شباهتی به آثار دیگر شاو ندارد. این نمایشنامه تمثیلی است درباره‌ی شکست اروپا در دوران جنگ جهانی‌ی اول. او خود برای آنکه تفاوت این اثر را با آثار دیگرش بنماید آن را چخوفی خوانده است.

برناردشاو به خاطر اهمیتی که برای عقاید و مسائل اجتماعی قائل است به نهضت واقعگرایان مربوط می‌شود، اما با بسیاری از نویسندگان این مکتب تفاوت دارد. او ضمن آنکه به وراثت و محیط اهمیت می‌دهد، هرگز از نظر دور نمی‌دارد که انسان به هر حال برای انتخاب راهش آزاد است. شخصیتهای شاو همواره لهجه دارند، با این حال فصیح سخن می‌گویند و بندرت به زبان کوچه و بازار نزدیک می‌شوند. او نویسنده‌یی عینی نیست، زیرا شخصیتها و حوادث داستانهایش را چنان



تصویر ۱۷.۱۶. (*) جورج برنارد شاو نویسنده‌ی بزرگ انگلیسی.

برمی‌گزیند تا نقطه نظر ویژه‌ی خود را ترسیم کند. روش کمیک شاو سرانجام تماشاگران فراوانی برای «درام اندیشه‌ورز» در انگلستان فراهم آورد.

برناردشاو محبوبیت خود را آسان به دست نیاورد، زیرا در آغاز عقاید نامعمول و موقعیتهای متناقض نمایشنامه‌هایش تماشاگران را گیج و خشمگین می‌کرد. محبوبیت برناردشاو به کندی و در سازمانهایی که پس از تئاتر مستقل تأسیس شدند فراهم آمد. نخستین سازمان نمایشی پس از تئاتر مستقل در سال ۱۸۹۹ ویژه‌ی درامهای نوین تأسیس شد و انجمن متحد نمایشی[۱۲۲] نام گرفت. این سازمان در آغاز تنها روزهای یکشنبه نمایش می‌داد اما هنگامی که تعداد اعضای آن از ۳۰۰ نفر به ۱۵۰۰ نفر رسید، یک نمایش متبنه نیز در روزهای

دوشنبه به برنامه‌های خود افزود. تا ۱۹۳۹، سالی که این سازمان از هم پاشید، حدود ۲۰۰ نمایشنامه را به صحنه برده بود که بسیاری از آنها تنها امکان اجرا شدن در این انجمن را داشتند. انجمن متحد نمایشی به عنوان یک مرکز تجربی توانست تئاتر انگلیسی را همپای پیشروترین نهضتهای هنری در انگلستان و خارج به پیش راند.

مهمترین شرکت نمایشیِ عمومیِ انگلیسی در اوایل سده‌ی بیستم تئاتر کورت(۱۲۳) بود. هارلی گرانویل بارکر(۱۲۴) (۱۸۷۷ - ۱۹۴۶) و جان وِدرِن(۱۲۵) بین سالهای ۱۹۰۴ و ۱۹۰۷ برای نخستین بار درام نوین را در آنجا در معرض تماشای عموم قرار دادند. بارکر از ۱۸۹۱ به عنوان بازیگر آغاز به کار کرده بود و پیش از آنکه برای همکاری با وِدرِن در اجرای نمایش دو عالیجناب از ورونا(۱۲۶) دعوت شود، پایگاه خود را به عنوان درام‌نویس استحکام بخشیده بود. این آشنایی بزودی به یک همکاری‌ی دائمی بدل شد که در آن نمایش معروفی را چندین هفته، هر شب، اجرا می‌کردند و آثاری را که شهرت کمتری داشتند، یا کمتر به صحنه رفته بودند، در برنامه‌های متینه‌ی خود می‌گنجاندند و در صورتی که برنامه‌ی متینه مورد توجه قرار می‌گرفت آن را به برنامه‌های شبانه منتقل می‌کردند. به هر حال در این شرکت حتی نمایشهای بسیار موفق نیز بیش از چند هفته‌ی پیاپی اجرا نمی‌شدند. بین ۱۹۰۴ و ۱۹۰۷ تئاتر کورت، سی و دو نمایشنامه از هفده نویسنده‌ی مختلف را اجرا کرد که آثار اوریپید، هاوپتمان، ایبسن، گالسورتی، ییتس از آن جمله بودند. اما باید گفت که پایدارترین نمایشهای این تئاتر آثار برناردشاو بودند که یازده

تصویر ۱۸.۱۶. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی سزار و کلئوپاترا از برناردشاو، که در سال ۱۹۰۷ در تئاتر ساوُی، لندن، به سرپرستی‌ی ودرن و بارکر اجرا شده است. فوربس رابرتسن در اینجا در نقش سزار، و گرترود الیوت در نقش کلئوپاترا ظاهر شدند. برگرفته از کتاب تصاویر نمایش، جلد دهم، ۱۹۰۷.





تصویر ۱۹.۱۶. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی حرفه‌ی خانم وارن، که در یک اجرای خصوصی در ۱۹۰۲ اجرا شد. گرانویل بارکر در سمت چپ تصویر دیده می‌شود. برگرفته از مجموعه‌ی اِنتُون، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت.

نمایشنامه‌ی او توسط خودش در این تئاتر به نمایش درآمد. همین اجراها بودند که محبوبیت شاو را در میان مردم تثبیت کردند.

سهم تئاتر کورت در تئاتر انگلیسی به اینجا محدود نمی‌شود. نمایشهای این تئاتر، که گروهی از بهترین بازیگران را در اختیار داشت، به صورت گروهی اجرا می‌شدند. بازیگران عمده‌ی آن عبارت بودند از لیلا مک‌کارتی(۱۲۷)، ادیت وین ماتیشن(۱۲۸)، لوبی کالوِرت(۱۲۹)، لوییس کاشن(۱۳۰)، و گادفری تیرل(۱۳۱). در این شرکت ستاره‌یی وجود نداشت، چون بارکر معتقد بود که تفسیر اندیشه شده‌ی یک نمایشنامه بر عهده‌ی کارگردان است و برای هر نمایشنامه سبک متناسب با آن را برمی‌گزید. با این حال سبک مسلط بر نمایشهای کورت نوعی واقعگرایی‌ی ظریف بود و از روحیه‌ی خودنما و تحمیل‌گرانه اجتناب می‌ورزید و در شیوه‌ی بازیگری و صحنه‌پردازی بنا را بر سادگی گذاشته بود. بارکر و وِدرِن در ۱۹۰۷ به تئاتر ساوُی نقل مکان کردند اما در آنجا، پس از یک فصل نمایشی، به خاطر کاهش تماشاگران و مشکلاتی که با ممیزی داشتند مجبور به تعطیل شدند. هنگامی که چارلز فروهام(۱۳۲) در ۱۹۱۰ شرکتی با یک مجموعه‌ی نمایشی در تئاتر یورک تشکیل داد بارکر را برای سرپرستی‌ی آن استخدام کرد. بارکر این بار پس از ارائه‌ی هفده نمایشنامه در هفده هفته، که موجب ضرر و خسارت بسیاری شد، از کار خود کناره‌گیری کرد.

تجربیات بارکر و وِدرِن، به رغم شکستهایی که نصیبشان شد، بعدها توسط دیگران مورد تقلید قرار گرفت و شرکتهایی با مجموعه‌های نمایشی از درامهای نوین تأسیس شدند. نخستین شرکت قابل توجه در میان آنها در سال ۱۹۰۷ توسط دوشیزه ا. ای. هُرنیمن(۱۳۳) (۱۸۶۰ - ۱۹۳۷) در منچستر تأسیس شد. هنگامی که

**تصویر ۲۰.۱۶. (*) هارلی گرانویل بارکر**
درام نویس انگلیسی که نخستین درامهای مدرن را در انگلستان نوشت.

این شرکت در ۱۹۲۱ تعطیل شد یکی از بهترین تئاترهای انگلیسی محسوب می‌شد که آثار متنوعی از نویسندگان انگلیسی و اروپایی را اجرا کرده بود. تشویقهای این‌شرکت از نویسندگان‌محلی موجب‌پیدایش «مکتب لانکشایر»[134] شد، که مهمترین نویسندگان آن عبارتند از استانلی هاوتُن[135] (۱۸۸۱ - ۱۹۱۳) مؤلف هیندل وِیکس[136] (۱۹۱۲)، و هارُلد بریگهاوس[137] (۱۸۸۳ - ۱۹۵۸) مؤلف نمایشنامه‌ی برگزیده‌ی هابسُن[138] (۱۹۱۶). شرکتهای نیرومند دیگری که صاحب یک مجموعه‌ی نمایشی بودند یکی در ۱۹۱۱ در لیورپول، و دیگری در ۱۹۱۳ در بیرمنگام تأسیس شدند. مجموعه‌ی نمایشی‌ی بیرمنگام به سرپرستی‌ی بَری جکسُن[139] (۱۸۷۹ - ۱۹۶۱) به ویژه پس از جنگ جهانی‌ی اول نفوذ زیادی بر تئاتر انگلیسی داشته است.

پس از ۱۹۰۰ علاوه بر برناردشاو درام‌نویسان دیگری نیز در سبک واقعگرایی ظهور کردند. جان گالسورتی[120] (۱۸۶۷ - ۱۹۳۳)، یکی از معروفترین رمان‌نویسان انگلیسی، در ۱۹۰۶ با نمایشنامه‌ی **جعبه‌ی نقره‌یی**[121] به درام‌نویسی روی آورد. این نمایشنامه نشان می‌دهد که عدالت در مورد فقیر و غنی، برای جرمی مشابه، تفاوت آشکاری دارد. آثار اخیر او از جمله مبارزه[122] (۱۹۰۹)، عدالت[123] (۱۹۱۰)، و وفاداری[124] (۱۹۲۲) کم و بیش یک خط را دنبال می‌کنند. این سه نمایشنامه با مسائل اجتماعی برخوردی عینی دارند، و

تصویر ۲۱.۱۶. (*) جان‌گالسورُتی‌نویسنده‌ی انگلیسی که از سال ۱۹۰۶ به درام‌نویسی روی آورد و به مسائل اجتماعی پرداخت.



طلیعه‌های تئاتر نوین ۱۸۷۵ - ۱۹۱۵

استعداد درخشان گالسورتی را در نوشتن دیالوگ دراماتیک و ترسیم دقیق و روشن تضادها نشان می‌دهند.

هارلی گرانویل بارکر[125] نیز به عنوان درام‌نویس در آثاری همچون عروسی‌ی آن‌لیت[126] (۱۹۰۲)، ارثیه‌ی خندان وُیسی[127] (۱۹۰۵)، باطل[128] (۱۹۰۷)، مجلس نمایندگن مَدرس[129] (۱۹۱۰) به شهرت رسید. راه و روش بارکر به برناردشاو شباهت دارد، اما استعداد لطیفه‌گویی‌ی شاو را ندارد و مباحث موجود در آثارش از نظر شدت عاطفی سرد و بی‌تأثیر می‌نمایند. سنت جان هَنکین[150] (۱۸۶۹ - ۱۹۰۹) سوزناک‌ترین درام‌نویس این دوره‌ی انگلیسی بود. او در آثاری همچون بازگشت مرد ولخرج[151] (۱۹۰۵)، و انقراض خاندان دومولن[152] (۱۹۰۸) به تجاوز و سوء استفاده در جامعه‌ی خود حمله می‌کند، اما برای موقعیتهایی که پیش می‌کشد راه حاره و پشنهاد تازه‌یی ارائه نمی‌دهد.

## ادامه‌ی سنت در تئاتر انگلستان ۱۹۰۰ - ۱۹۱٤

به رغم گرایشهای نوینی که در تئاتر انگلیسی پیدا شده بود واقعگرایی‌ی بصری تا جنگ جهانی دوم هنوز هدف اصلی‌ی تئاترهای عمومی‌ی انگلیسی بود. غالب دست‌اندرکاران نمایش در لندن بین ۱۹۰۰ و ۱۹۱۴ با سنتهای بنکرافت - ایروینگ تربیت یافته بودند و چیزی بر آن نیفزودند. از میان بازیگر - مدیران تئاتر در انگلستان جان هیر، کندال‌ها، فوربس - رابرتسُن، مارتین - هاروی، ویدهام، و تری از همه مهمتر بودند.

جان هیر[153] (۱۸۴۴ - ۱۹۲۱) پیش از آنکه در ۱۸۷۵ از بنکرافت‌ها جدا شود و مدیریت تئاتر کورت را بر عهده بگیرد، پیروان فراوانی به دست آورده بود. او از

تصویر ۲۲.۱۶. (*) جانستن فوربس رابرتسُن، یکی از مشهورترین بازیگران انگلیسی در سده‌ی نوزدهم و بیستم. در این کاریکاتور او را در لباس هملت می‌بینیم که به شکسپیر می‌گوید «من به تو خدمت کرده‌ام!» و شکسپیر هم به او می‌گوید: «فراموش نکن منهم به تو خدمت کرده‌ام!»



**تصویر ۲۳.۱۶.** نمایشی از بیربون تری، که نمایشنامهٔ **رؤیای شب نیمه‌ی تابستان** را در تئاتر علیاحضرت ملکه، در سال ۱۹۰۰، اجرا کرد. برگرفته از مجموعه‌ی اِنیُون، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت.

سال ۱۸۷۹ تا ۱۸۸۸ با همکاری‌ی کندال‌ها تئاتر سنت جیمز[۵۴] را اداره کرد و سپس به گاریک پیوست، و در سال ۱۹۱۱ بازنشسته شد. جان را یکی از پرتنوع‌ترین بازیگران و دقیقترین تهیه کنندگان نمایش در لندن شناخته‌اند.

مج کندال[۵۵] (۱۸۴۸ – ۱۹۳۵) خواهر رابرتسُن، و همسر ویلیام هَنترکندال[۵۶] (۱۸۴۳ – ۱۹۱۷) پیش از اشتغال به مدیریت تئاتر در نمایشهای بنکرافت و هیر ایفای نقش می‌کرد. آن دو در ۱۹۰۸ بازنشسته شدند. خانم کندال را به خاطر مهارت فنی و بازی‌ی ظریفش در سنت نمایشی‌ی بنکرافت‌ها ستوده‌اند. این دو به واسطه‌ی شخصیت فردی و رفتار حرفه‌یی‌ی خود سرمشق دیگران شدند.

جانستُن فوربِس – رابرتسُن[۵۷] (۱۸۵۳ – ۱۹۳۷) با غالب بازیگران انگلیسی در دوران خود تفاوت داشت. او در بیان گفتار منظوم ممتاز بود و آن را نزد ساموئل فِلپس فرا گرفته بود. از سال ۱۸۷۴ تا ۱۹۱۳ به صحنه رفته و با فلپس، بنکرافت‌ها، و ایروینگ همبازی شده بود. او همچنین در نقش اول در مقابل هِلِنا ماجِسکا[۵۸] (۱۸۴۴ – ۱۹۰۹)، بازیگر لهستانی، ایفای نقش کرد و بین ۱۸۷۷ و ۱۹۰۵ با موفقیت بسیار در انگلستان و آمریکا نمایش داد و با ماری اندرسُن[۵۹]، (۱۸۵۹ – ۱۹۴۰) بازیگر آمریکایی، که بین ۱۸۸۳ و ۱۸۸۹ به خاطر اجراهای شکسپیری در انگلستان مشهور شده بود، همبازی شد. فوربس – رابرتسن گاه تهیه‌ی نمایشی را نیز بر عهده می‌گرفت، اما شهرت او در درجه‌ی اول به خاطر بازیگری بود. بعضی از منتقدان (از جمله شاو که سزار و کلئوپاترا را برای او نوشت) او را بهترین بازیگر نقش هملت در همه‌ی اعصار شناخته‌اند.

جان مارتین – هاروی[۶۰] (۱۸۶۳ – ۱۹۴۴) در ۱۸۸۱ برای نخستین‌بار به صحنه رفت و پس از ۱۸۸۲ در شرکت ایروینگ بازی کرد و در آنجا مدیریت تئاتر







**تصویر ۲۴.۱۶.** (*) هربرت بیربن تری آخرین بازیگر و مدیر تئاتر در انگلستان تا پیش از جنگ جهانی اول. او یکی از موفقترین مدیران تئاتر بوده است.

لیسیوم را پس از ایروینگ بر عهده گرفت. او برای نخستین نمایش مستقلش، داستان دو شهر[۶۱] اثر چارلز دیکنز[۶۲] را اقتباس کرد و در این نمایش چندان محبوب شد که تا پایان عمر محکوم به ایفای نقش سیدنی کارتن (قهرمان رمان داستان دوشهر) شد. در ۱۹۱۲ به خاطر ایفای نقش در نمایش اودیپ شهریار به کارگردانی‌ی ماکس راینهارت در لندن شهرت تازه‌یی یافت. تا حدود ۱۹۱۰ مارتین – هاروی شیوه‌های ایروینگ را دنبال می‌کرد اما به تدریج گرایشهای نوین نمایشی را پذیرفت، و پس از جنگ جهانی اول واقعگرایی تصویری را به کلی کنار گذاشت. او بیش از هر تهیه کننده‌ی دیگری میان شیوه‌های ویکتوریایی و رهیافت نوین آشتی برقرار کرد.

چارلز ویندهام[۶۳] (۱۸۳۷ – ۱۹۱۹) در ۱۸۶۲ بازیگر شد، اما تا ۱۸۷۴ که تئاتر کریتریون[۶۴] را تأسیس کرد موفقیتی به دست نیاورد. او این تئاتر و تئاترهای دیگری را که بعدها به راه انداخت ــ تئاتر ویندهام[۶۵] (۱۸۸۹) و تئاتر نو[۶۶] (۱۹۰۳) ــ به درامهای سبک اختصاص داد و برای همه‌ی آنها کسب اعتبار کرد. گفته‌اند نمایشهای او همواره بی‌عیب و نقص بوده‌اند. همچنین جایگزین کردن برنامه‌ی چاپی به جای بروشورهای[۶۷] کوچک را به ویندهام نسبت داده‌اند.

معروفترین بازیگر – مدیر تئاتر انگلیسی بین ۱۹۰۰ و ۱۹۱۴ هربرت بیربُن تری[۶۸] (۱۸۵۳ – ۱۹۱۷) بوده است. او که از ۱۸۷۸ بازیگر بود و در ۱۸۸۷ مدیریت تئاتر هی مارکت را بر عهده گرفت، از عواید سرشاری که با اجرای ملودرام‌ها و نمایشهای سبک معاصر خود به دست آورده بود، در سال ۱۸۹۷ تئاتر علیا حضرت ملکه[۶۹] را ساخت. اگرچه تری تجربه‌ی زیادی در آثار شکسپیر نداشت، بین ۱۹۰۰ و ۱۹۱۴ تئاتر تازه‌ی خود را در لندن پایگاه اصلی‌ی آثار شکسپیر قرار داد و به استفاده از جزئیات واقعگرایانه در نمایشهایش ادامه داد و حتی آن را گسترش داد. او در نمایش رؤیای شب نیمه‌ی تابستان در ۱۹۰۰ در صحنه‌ی خود از خرگوشها، چمن و گلهای واقعی استفاده کرد، چنان که می‌شد هنگام نمایش گلها را چید. با آنکه تغییر صحنه‌های او چهل و پنج دقیقه از وقت نمایش را می‌گرفت اما واقعگرایی‌ی دقیق او بیش از ۲۲۰۰۰۰ تماشاگر را به تئاترش کشاند، که این رقم شاید بالاترین تعداد تماشاگری باشد که تا آن زمان آثار شکسپیر در لندن به خود دیده بودند. تری از سال ۱۹۰۵، سالانه جشنواره‌یی از آثار شکسپیر را به نمایش می‌گذاشت که بسیاری از شرکتهای دیگر نیز در آن شرکت می‌کردند.

اگرچه تری بازیگر خوبی نبود اما غالباً ستاره‌ی

نمایشهای خود می‌شد. از طرف دیگر، او بهترین بازیگران را به نمایشهای خود دعوت می‌کرد و در هر یک از نمایشهایش با اشتیاق و دقت پایان‌ناپذیری کار می‌کرد. هنگامی که نظام مجموعه‌ی نمایشی از رواج افتاد تری متوجه شد که بازیگران جوانش نیاز به آموزش بیشتری دارند، زیرا در هر نمایش تازه‌یی، شیوه‌ها و برداشتهای نوینی مطرح می‌شد. بنابراین در سال ۱۹۰۴ مدرسه‌یی برای بازیگری تأسیس کرد. مدرسه‌ی او بعدها به آکادمی‌ی سلطنتی‌ی هنر دراماتیک[170] تبدیل شد که هنوز پر منزلت‌ترین مرکز آموزش بازیگری در انگلستان است.

پس از آغاز جنگ در ۱۹۱۴ سرانجام تری از تئاتر خود دست کشید، اما پیش از پایان خونریزی‌ها و دشمن‌خویی‌های ناشی از جنگ، او دیگر مرده بود. با مرگ هربرت بیربُن تری، بخش اعظم سنتهای انگلیسی‌ی نمایش از میان رفت چرا که پس از جنگ جهانی‌ی اول نظام بازیگر – مدیری، که غالبترین سازمان نمایشی از ۱۷۰۰ به بعد بود، تا حد زیادی برچیده شد و واقعگرایی‌ی تصویری که مدتها الگوی کمال هنری شناخته می‌شد، دیگر از رسم افتاده می‌نمود.

## تئاتر هنری مسکو، و واقعگرایی در روسیه

روسیه نیز برای اصلاح تئاتر خود باید منتظر پیدایی‌ی نهضت «تئاتر مستقل» می‌ماند. با آنکه درام‌نویسانی چون تورگنیف، اُستروفسکی، و پیسمسکی، قبلاً پایه‌های مکتب واقعگرایی را در نویسندگی مستقر کرده بودند، اما تهیه و اجرای نمایشها هنوز دنباله‌روی قراردادها و سنتهایی بودند که از سده‌ی هجدهم به ارث رسیده بودند. دیدار گروه بازیگران ماینینگن از روسیه در ۱۸۸۵ و ۱۸۹۰ به تهیه کنندگان روسی نشان داد که چقدر عقب مانده‌اند. البته باید دانست که پس از تشکیل تئاتر هنری مسکو[171] توسط کنستانتین استانیسلاوسکی[172] (۱۸۳۶



تصویر ۱۶.۲۵. (*) کنستانتین استانیسلاوسکی، کارگردان و نظریه‌پرداز بزرگ تئاتر روسی در ۱۸۹۸



طلیعه‌های تئاتر نوین ۱۸۷۵ - ۱۹۱۵



تصویر ۱۶.۲۶. (*) ولادیمیر نمیروویچ دانچنکو، کارگردان بزرگ روسی در ۱۸۹۸

– ۱۹۳۸)، و ولادیمیر نمیروویچ دانچنکو[173] (۱۸۵۸ – ۱۹۴۳)، در ۱۸۹۸ پیشرفتهای قابل توجهی در تهیه‌ی نمایشهای روسی به وجود آمده بود.

چون تئاتر هنری‌ی مسکو از آغاز به صورتی کاملاً حرفه‌یی سازمان یافته بود با تئاترهای دیگر روسی تفاوت داشت. در این مرکز، بخلاف کشورهای دیگر اروپایی، به جای اجرای نمایشنامه‌هایی مهجور، تأکید اصلی را بر تولید نمایشهای مهم تئاتری گذاشته بودند. نخستین نمایش این تئاتر تزار فیودور ایوانوویچ[174] اثر آلکسی تولستوی[175] بود. اجرای این نمایشنامه هیجان عظیمی بپا کرد، چرا که در این نمایش روسیه‌ی سال ۱۶۰۰ با مشقت بسیار باز آفرینی شده بود؛ کار به صورت گروهی اجرا شده بود؛ و ستاره‌یی وجود نداشت. این هیجان بزودی رنگ باخت تا آنکه اجرای نمایشنامه‌ی مرغ دریایی اثر چخوف توانست اصالت مؤلف و گروه را تثبیت کند.

آنتون چخوف[176] (۱۸۶۰ – ۱۹۰۴) کار تئاتری‌ی خود را با طرحهای نمایشی‌ی وودویل[177] و نمایشنامه‌های کوتاه به شیوه‌ی کمدیهای رقت‌انگیز و احساساتی[178] آغاز کرد و سپس به نمایشنامه‌های بلند رو آورد. هنگامی که نمایشنامه‌ی مرغ دریایی[179] (۱۸۹۶) در تئاتر آلکساندرینسکی در سن پترزبورگ اجرا شد موفقیتی به دست نیاورد، زیرا بازیگران نقش خود را نمی‌فهمیدند و حتی دیالوگ خود را حفظ نکرده بودند. این شکست موجب شد که چخوف نمایشنامه‌نویسی را کنار بگذارد، اما هنگامی که اجازه‌ی اجرای مرغ دریایی با بی‌میلی‌ی تمام برای تئاتر هنری‌ی مسکو صادر شد، چخوف ترغیب شد که سه نمایشنامه‌ی دیگر نیز برای آنجا بنویسد: دایی وانیا[180] (۱۸۹۹)، سه خواهر[181] (۱۹۰۱)، و باغ آلبالو[182] (۱۹۰۴). چخوف با همین چهار نمایشنامه شهرت جهانگیری به دست آورد.

هر چهار نمایشنامه‌ی چخوف در روستاهای روسیه اتفاق می‌افتند و زندگی‌ی یکنواخت و ناامیدانه‌ی طبقه‌ی مالک را ترسیم می‌کنند. شخصیتهای چخوف همگی آرزوی زندگی‌ی بهتری را دارند، اما هیچ یک نمی‌داند چگونه آن را به چنگ آورد و یا اساساً برای رسیدن به آمال خود از کجا شروع کند. این نمایشنامه‌ها



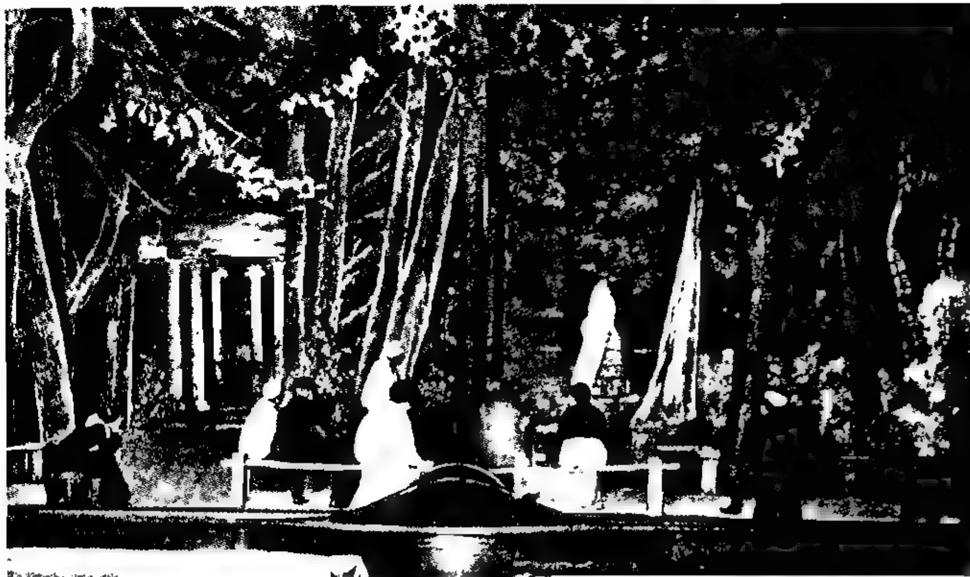
تصویر ۲۷.۱۶. (*) آنتون چخوف نویسنده‌ی بزرگ روسی با وجودی که تنها پنج نمایشنامه نوشته او را یکی از بزرگترین درام‌نویسان جهان شناخته‌اند.

از جزئیات ریز سرشارند، چنان که گاه رابطه‌ی این جزئیات با یکدیگر آشکار نیست. اما فضایی وحدت‌بخش، شخصیتهایی به دقت طراحی شده، و یک حرکت کامل اما ساده بتدریج این جزئیات را به هم می‌بافد. فقدان اوجهای تکان دهنده و تعلیقهای قوی و انگیزه‌های آشکار بیرونی در آثار چخوف موجب شده است که بسیاری از خوانندگان او آنها را درست نفهمند. برای دریافت کامل آثار چخوف و کشف الگویی که در پشت این ظواهر نهفته است، باید آنها را با موشکافی مطالعه کرد و زیر و بم‌های ظریف و حساس آنها را مورد توجه قرار داد.

تئاتر هنری‌ی مسکو روشهای خود را بخوبی با مطالبات نمایشنامه‌های چخوف همساز کرد. استانیسلاوسکی برای اجرای آثار چخوف، پیش از آغاز تمرینات، همواره مطالعه‌ی دامنه‌داری را در هر یک از آنها پیش می‌گرفت. او از بازیگرانش می‌خواست که دقت و تأکید بسیاری بر جزئیات داشته باشند و مایل بود، پیش از آنکه شیوه‌یی اتخاذ کند، اصل مکانهای موجود در نمایشنامه را ببیند یا تحقیق گسترده‌یی درباره‌ی آن مکانها به عمل آورد.

به رغم موفقیتی که از اجرای مرغ دریایی حاصل آمد تئاتر هنری‌ی مسکو پس از یک فصل نمایشی با کسر بودجه مواجه شد و پس از آن به همت عالی‌ی حامیان خود وابسته ماند. این گروه با حمایتهای تازه‌یی که جلب کرد توانست تا ۱۹۰۲ برای خود تئاتر مستقلی بسازد و در این مرکز تازه یک کارگاه نمایش و تجهیزات امروزینی همچون صحنه‌ی گردان برپا کند و اعضای گروهش را از ۳۹ نفر به ۱۰۰ نفر افزایش دهد. پس از آن بود که توانست سالانه سه تا پنج نمایش بر صحنه ببرد و در عین حال نمایشهای موفق خود را در مجموعه‌ی نمایشی‌ی خود حفظ کند. نفوذ تئاتر هنری‌ی مسکو بزودی در سراسر روسیه احساس شد و در





تصویر ۲۸.۱۶. پرده‌ی اول از نمایشنامه‌ی مرغ دریایی اثر چخوف، که در تئاتر هنری‌ی مسکو، در ۱۸۹۸ اجرا شده است. این صحنه را و. ا. سیمُف طراحی کرده بود. برگرفته از کتاب تئاتر هنری‌ی مسکو.

۱۹۰۶ چندان شهرت یافت که در سراسر اروپا برای اجرای نمایش سفر می‌کرد.

امروزه استانیسلاوسکی را در درجه‌ی اول به عنوان کامل کننده‌ی روشهای بازیگری می‌شناسند. او در ۱۹۰۶ کاملاً به نیازهای خود واقف شده بود، لذا نخستین خلاصه‌ی نظریاتش را در ۱۹۰۹ تدوین کرد، اما نظام خود را تا چاپ کتاب زندگی‌ی من در هنر[۱۸۳] (۱۹۲۴) و بازیگری آماده می‌شود[۱۸۴] (۱۹۳۶) انتشار نداد. طرح جامع استانیسلاوسکی تا زمانی که دو کتاب او، ساختن یک شخصیت[۱۸۵] (۱۹۴۹) و آفرینش یک نقش[۱۸۶] (۱۹۶۱) به زبانهای دیگر ترجمه نشده بودند، در خارج از روسیه شناخته نبود. علت این گسستگی در انتشار آثار او گنگی‌ی نظریات و تغییرات مداومی بود که در آنها به عمل می‌آورد، زیرا او همواره آثار پیشین خود را پالایش می‌داد و موجب می‌شد که از «نظام استانیسلاوسکی» تفسیرهای نادرست و متناقضی به عمل آید.

اگرچه نظرگاه کلی و موجزی از جانب طرفداران استانیسلاوسکی در دست نیست، اما اصول دستاوردهای او را می‌توان به این صورت خلاصه کرد: (۱) بدن و صدای بازیگر باید به طور کامل تربیت شود تا قادر باشد به همه‌ی نیازهای پیش‌بینی نشده پاسخ گوید. (۲) لازم است که بازیگر به همه‌ی تکنیکهای صحنه مسلط باشد تا بتواند شخصیت‌پردازی‌ی خود را بدون تمهید و فوت فن‌های کلیشه‌یی به تماشاگران منتقل کند. (۳) بازیگر باید ناظر ماهر واقعیتهای دور و بر خود باشد تا بتواند نقش خود را از دل واقعیتهای زندگی بسازد. (۴) بازیگر باید برای هر عملی که در صحنه انجام می‌دهد یک توجیه درونی داشته باشد. برای این کار او تا حدی به یک «اگرِ جادویی» (یعنی، اگر من به جای این شخص در این موقعیت بودم چه می‌کردم ....) و یک «حافظه‌ی عاطفی»[۱۸۷] (فرایندی که بازیگر یک وضعیت دراماتیک آشنا را با وضع عاطفی‌ی مشابهی در زندگی خود ارتباط می‌دهد) وابسته است. (۵) برای آنکه بازیگر صرفاً

خودش را بازی نکند، باید تحلیل جامعی از متن نمایشنامه داشته باشد و تحلیل خود را در «موقعیت داده شده» به کار بندد. او باید بتواند تعریفی از انگیزه‌های نقش خود در هر صحنه، و نیز در کل نمایشنامه، و همچنین ارتباط خود با نقشهای دیگر به دست دهد. او باید توجه کند که «موجودیت» (یا «عینیت») اصلی‌ی شخصیت مورد نظر است که «نقش مرکزی» دارد و همه‌چیز بر گرد او است که متحول می‌شود. (۶) توجه بازیگر در صحنه باید بر روی حرکتی متمرکز شود که لحظه به لحظه دری را می‌گشاید یا رازی را برملا می‌کند. چنین تمرکزی است که «توهمی از عمل خلق‌الساعه»(۸۸) (چیزی که هم‌اکنون شکل گرفته) به دست می‌دهد و بازیگر را وامی‌دارد تا «من»(۸۹) خود را به نفع مطالبات هنری‌ی کل نمایش کنار بگذارد. (۷) بازیگر باید آنقدر کار کند تا به ابزاری کمال یافته بدل شود.

جنبه‌های متنوع در این روش مورد تفسیرهای گوناگونی قرار گرفته است، اما اگر آن را به صورت یک کل نگاه کنیم، روش استانیسلاوسکی سعی دارد تا همه‌ی جنبه‌های کار یک بازیگر را تحلیل کند و او را تا حد ممکن کارآمد سازد. استانیسلاوسکی هرگز به طور کامل از نظام خود راضی نبود و تا پایان عمر به طور مداوم آن را تلطیف و پالوده می‌کرد. او همچنین به دیگران هشدار می‌داد تا در استفاده از این نظام دقت کنند و آن را با نیازهای هنری‌ی هر نمایشنامه، و با زمینه‌های فرهنگی‌ی تماشاگران خود انطباق دهند و در صورت لزوم تغییراتی در آن به وجود آورند.

اگرچه تئاتر هنری‌ی مسکو ستاره نداشت اما تعدادی بازیگر ممتاز از آن سر برآوردند. علاوه بر خود استانیسلاوسکی، بازیگران دیگر این گروه عبارت بودند از: مسکوین، کاچالُف، کُنیپر. ایوان مسکوین(۹۰)(۱۸۷۴ - ۱۹۴۶) مردی کوتاه قامت بود که در نقش شخصیتهای خودباخته‌یی همچون پیپی‌خودُف در باغ آلبالو خوش می‌درخشید. او هنر دست کم گرفتن و کتمان حقیقت را خوب می‌دانست و در نقشهای خود لحظه‌های ظریف و حساسی را به فضای عاطفی صحنه می‌افزود. واسیلی کاچالُف(۹۱)(۱۸۷۵ - ۱۹۴۸) مردی

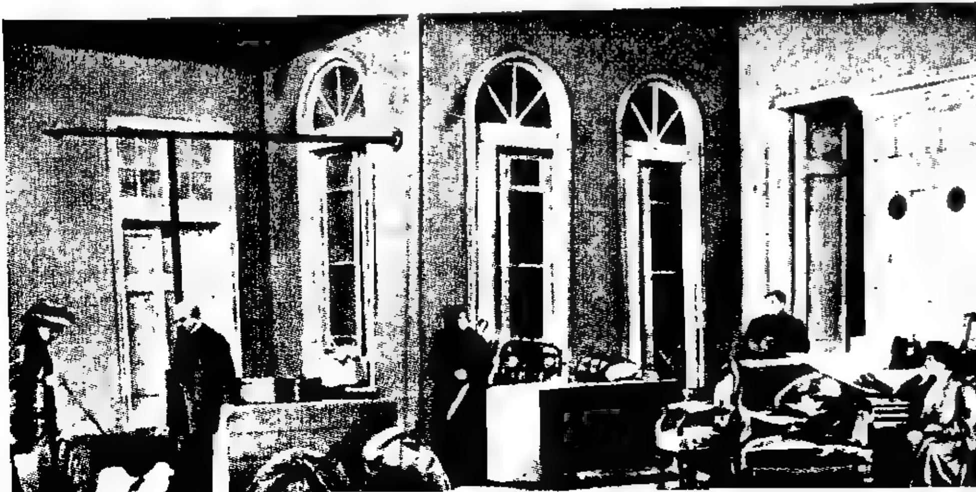


تصویر ۲۹.۱۶. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی مرغ دریایی اثر چخوف که در سال ۱۸۹۸ در تئاتر هنری مسکو که به کارگردانی سیمف اجرا شده است. این صحنه را سیمف طراحی کرده است.



تصویر ۳۰.۱۶. (*) گروه تئاتر هنری مسکو در سال ۱۹۲۲ به آمریکا سفر کردند. در این عکس ردیف جلو ز چپ به راست: موریس جست، مسکوین، جان باریمور (در لباس هملت)، کاچالف، استانیسلاوسکی، اتل باریمور، آرتور هاپکینز و رابرت ادموند جونز. در ردیف عقب بالیف و همسرش دیده می‌شوند.

تصویر ۳۱.۱۶. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی باغ آلبالو، اثر چخوف، در ۱۹۰۴ در تئاتر هنری مسکو که توسط سیمف اجرا شد.





**تصویر ۳۲.۱۶.** (*) استانیسلاوسکی در نقش ورشینین در نمایشنامه‌ی **سه خواهر**، که در ۱۹۰۱، در تئاتر هنری مسکو اجرا شد.



**تصویر ۳۴.۱۶.** (*) ایوان مسکوین در نقش ییی خودُف که در ۱۹۰۴ در تئاتر هنری مسکو به صحنه رفت.

**تصویر ۳۳.۱۶.** (*) یک صحنه‌ی نوین از نمایشنامه‌ی **سه خواهر** اثر چخوف، که در سال ۱۹۴۰ در تئاتر هنری مسکو اجرا شده است





بلند قامت و خوش قیافه بود که صدای گیرایی داشت و در نقش قهرمانان رمانتیک، سرکش، و نقش روشنفکران بهتر بود. اُلگا کُنیپر[۱۹۲] (۱۸۷۰ - ۱۹۵۹)، همسر چخوف، در نقشهای متنوعی ظاهر می‌شد، اما بهترین بازی‌ی خود را در نقش مادام رانوسکایا در نمایشنامه‌ی **باغ آلبالو** ارائه داد.

تئاتر هنری‌ی مسکو علاوه بر چخوف نویسندگانی چون ماکسیم گورکی[۱۹۳] (۱۸۶۸ - ۱۹۳۶) را نیز که قبلاً به عنوان نویسنده‌ی داستانهای واقعگرایانه به شهرت رسیده بود به نوشتن درام تشویق کرد. نمایشنامه‌ی **در اعماق جامعه**[۱۹۴] (۱۹۰۲) اثر گورکی، که در محیطی فقر زده اتفاق می‌افتد و مجموعه‌یی از شخصیتهای محروم



**تصویر ۳۵.۱۶.** (*) ماکسیم گورکی نویسنده و درام‌نویس بزرگ روسی که در آثار خود غالباً به طبقات پایین جامعه پرداخته است.

**تصویر ۳۶.۱۶.** (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **در اعماق جامعه** اثر ماکسیم گورکی، که در سال ۱۹۰۲ به کارگردانی استانیسلاوسکی در تئاتر هنری مسکو اجرا شده است.





**تصویر ۳۷.۱۶.** (*) یک طرح مدرن از کارن ر. کانلی برای نمایشنامه‌ی **در اعماق جامعه** که در سال **۱۹۷۳** طراحی شده است.

و شکست خورده را نشان می‌دهد. یکی از موفقترین نمایشهای تئاتر هنری مسکو شد. در میان آثار دیگر او می‌توان از میهمانان تابستانی[۱۹۴] (۱۹۰۴) و دشمنان[۱۹۵] (۱۹۰۷) نام برد. گورکی بخش اعظم اوقات خود را وقف کشمکشهای سیاسی‌ی دوران خود از جمله انقلاب ۱۹۰۵ کرد که هرچند ناموفق، اما منجر به تشکیل یک دولت موقت کوچک شد. گورکی به واسطه‌ی فعالیتهای سیاسی تبعید شد، اما محبوبیت او به عنوان قهرمان طبقه‌ی کارگر بعدها در شوروی نفوذ عظیمی برای او به ارمغان آورد.

## احیای آرمانگرایی در فرانسه

نظرگاه واقعگرایان بی‌معارض هم نبوده است. با آنکه فضای روشنفکری بین ۱۸۵۰ و ۱۹۰۰ روی‌هم‌رفته ضد آرمانگرایی بود، اما ادعاهای روزافزونی که در این زمان در باب علوم در همه جا منتشر می‌شد، اعتراضهایی را نیز برمی‌انگیخت. شاخصترین این اعتراضها از جانب نمادگرایان (سمبولیستها) برخاست که در ۱۸۸۵ با یک «بیانیه»، ضدحمله‌یی را علم کردند. این گروه، ملهم از آثار اِدگار آلن پو[۱۹۶]، اشعار و نقدهای شارل بودلر[۱۹۷]، رمانهای داستایفسکی[۱۹۸] و موسیقی و مبانی‌ی نظری‌ی واگنر[۱۹۹]، نمایندگانی را از همه‌ی هنرها به سوی خود جلب کرد. نمادگرایان معتقد بودند که ذهنیت، معنویت و عرفان، و نیروهای رازآمیز بیرون و درون انسان قادرند شکلهای متعالیتری از حقیقت را عرضه کنند تا مشاهده‌ی صرف مظاهر بیرونی. آنها مدعی بودند که این جلوه‌های ژرف را نمی‌توان به طور مستقیم عرضه کرد بلکه تنها از طریق نمادها، افسانه‌ها، اساطیر و مشربها (حالات) قابل انتقالند. سخنگوی اصلی‌ی این نهضت استفان مالارمه[۲۰۰] (۱۸۴۲ - ۱۸۹۸)، درباره‌ی درام گفته است: درام باید بتواند با زبانی کنایی و شاعرانه راز هستی را جلوه‌گر



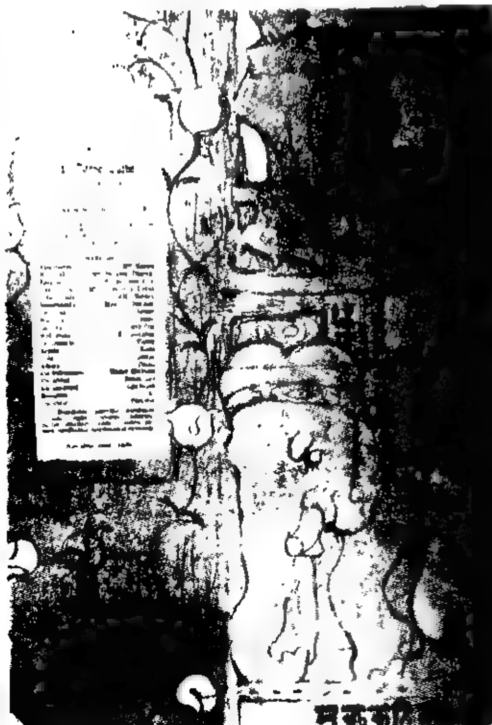


سازد و با کمک اساسی‌ترین شیوه‌های فضاسازانه‌ی تئاتری، تجربه‌یی شبه مذهبی به دست دهد. در دهه‌ی ۱۸۹۰ چنین بینشی بود که حال و هوای آثار ضد واقعگرا را خط می‌داد.

نمادگرایی نیز، همچون واقعگرایی، تأثیر چندانی بر تئاتر فرانسه نگذاشت تا آنکه یک گروه «مستقل» نمایشی بر طبق الگوی تئاتر لیبر تشکیل شد. در ۱۸۹۰ پُل فور[۲۰۱] (۱۸۷۲ - ۱۹۶۲)، شاعری هفده‌ساله، تئاتری به نام تئاتر هنر[۲۰۲] تأسیس کرد و در آنجا تا سال ۱۸۹۲ آثار چهل و شش مؤلف را، از شعر خوانی، اقتباس بخشهایی از ایلیاد و کتاب مقدس تا اجرای نمایشنامه‌های تازه ارائه داد. غالب برنامه‌های این تئاتر بیش از یک بار اجرا نمی‌شد و بازیگران آن عموماً غیرحرفه‌یی بودند و معمولاً تعدادشان محدود و ناکافی بود. فور، بخلاف آنتوان، بدون وقفه یادداشتها و اظهار نظرهای خصمانه‌یی دریافت می‌کرد، شاید از آن رو که تماشاگرانش به آثار واقعگرا (توهم‌انگیز) عادت داشتند و نمایشهای او را نمی‌فهمیدند.

فور در ۱۸۹۲ تئاتر را ترک گفت و کار او در تئاتر دو لوور[۲۰۳] به سرپرستی‌ی اوره‌لین - ماری لونیه - پو[۲۰۴] (۱۸۶۹ - ۱۹۴۰) دنبال شد. لونیه - پو مدتی در تئاتر لیبر به عنوان بازیگر و مدیر صحنه کار کرده بود و پس از دیدن نمایشهای تئاتر هنر و تحت تأثیر هم‌اتاقی‌های نقاشش مثل ادوارد وُیار[۲۰۵]، موریس دنی[۲۰۶]، و پی‌یر بونار[۲۰۷] به صف آرمانگرایان پیوسته بود. تئاتر دولوور نخستین نمایش خود را در ۱۸۹۳ به صحنه برد و از آن تاریخ به بعد تا ۱۸۹۷، لونیه - پو تقریباً در همه‌ی نمایشهای خود سبک مشابهی را به کار بست. او با الهام از شعار «دکور را کلمات توصیف می‌کنند» دکورهای خود را به حداقل ممکن کاهش داد و به ترکیب‌بندی‌ی ساده‌یی از خط و رنگ بر روی پرده‌یی در پس زمینه‌ی صحنه قناعت کرد. لونیه - پو با استفاده از طرحهای تولوز لوترک[۲۰۸]، دنی، وُیار، بونار، اُدیلُن ردون[۲۰۹] و دیگران، بر آن بود تا بجای محیط و مکانی معین به وحدت سبک و «حالی» معین دست یابد.

**تصویر ۳۸.۱۶.** بروشور نمایش **ارابه‌ی گچی‌ی کوچک**، اقتباسی از درام سانسکریت، که توسط ویکتور باراکوند برای تئاتر لوور متعلق به لونیه - پو در فصل ۱۸۹۵ - ۱۸۹۴ اجرا شد. این بروشور و بخشی از صحنه‌ی این نمایش را تولوز لوترک طراحی کرده بود. اهدایی کتابخانه‌ی آرسنال، پاریس.





تصویر ۳۹.۱۶. (*) موریس مترلینک نویسنده‌ی بلژیکی که در نمایشنامه‌هایش به فضا و نماد پرداخت.

نخستین نمایش این گروه، پلئاس و ملیزاند[۲۱۰]، نمونه‌وار است: در این نمایش هیچ وسیله و مبلمانی به کار نرفته بود؛ نور صحنه از بالا می‌تابید و بخش اعظم بازی در فضایی نیمه تاریک اجرا می‌شد؛ میان بازیگران و تماشاگران پارچه‌ی شفافی از تور کشیده شده بود و چنان می‌نمود که صحنه را مه گرفته است؛ پرده‌ی پس زمینه، به رنگ خاکستری، حالتی رازآمیز به وجود می‌آورد؛ و لباسها شباهت دوری به لباسهای قرون وسطایی داشتند، گو اینکه دوره‌ی مشخصی در نظر نبود. بازیگران با لحنی مناجات گونه و مقطع، همچون کشیشان، سخن می‌گفتند و، به نظر برخی از منتقدان، گویی در خواب راه می‌رفتند؛ و اطوار (ژستهای) بازیگران بشدت شیوه‌پردازانه بود. با توجه به این شیوه‌ی افراطی و نو، تعجبی ندارد اگر بسیاری از تماشاگران گیج می‌شدند.

مجموعه‌ی نمایشی‌ی لونیه - پو را عموماً آثار فرانسوی تشکیل می‌دادند اما در میان آنها آثاری از ایبسن، هاوپتمان، درامهای سانسکریت، و دیگران نیز گنجانیده می‌شد. در میان درامهای فرانسوی که در این مجموعه اجرا شد آثار موریس مترلینک از همه موفقتر بوده است. موریس مترلینک[۲۱۱] (۱۸۶۲ - ۱۹۴۹) پس از آنکه از بلژیک به پاریس آمد، در ۱۸۸۹ به نمایشنامه‌نویسی پرداخت و تا سال ۱۸۹۶ نمایشنامه‌هایی چون متجاوز[۲۱۲] (۱۸۹۰)، کور[۲۱۳] (۱۸۹۰)، و مرگِ تینتاجیل‌ها[۲۱۴] (۱۸۹۴) را نوشت. از میان آثار اولیه‌ی او پلئاس و ملیزاند (۱۸۹۲) از همه بهتر است. در این نمایشنامه زن جوانی پس از ازدواج با یک شاهزاده، که در جنگل او را یافته است، عاشق برادر شاهزاده می‌شود و از اندوه می‌میرد. در این نمایشنامه نکته‌ی اصلی مثلث عشقی نیست بلکه فضای رازآمیزی که کل نمایشنامه را دربرگرفته حائز اهمیت است. به وسیله‌ی این فضا است که نمادهای بسیاری همچون افتادن حلقه‌ی ازدواج در چشمه، فاخته‌هایی که از روی برج می‌پرند، چشمه‌ها و آبهای زیرزمینی، سایه‌هایی که صحنه را در برمی‌گیرند، و لکه‌ی خونی که با شستن پاك نمی‌شود، القا می‌شوند. مترلینک در اوایل دهه‌ی ۱۸۹۰ اصرار داشت که دراماتیک‌ترین لحظات آنهایی هستند که در سکوت می‌گذرند، سکوتی که در طول آن راز هستی، نهفته در پس هیاهوی زندگی، خود را می‌نمایاند. مترلینک پس از ۱۸۹۶ نقطه‌نظر خود را اصلاح کرد و سبک کارش نیز تعدیل یافت تا حرکات مستقیمتری را در آن بگنجاند. معروفترین نمایشنامه‌ی اخیر او پرنده‌ی آبی[۲۱۵] (۱۹۰۸) نام داشت که استعاره‌ی جست‌وجوی خوشبختی است.





لونیه - پو در ۱۸۹۶ نمایشنامه‌ی اوبو روا[۲۱۶] (شاه اوبو) نوشته‌ی آلفرد ژاری[۲۱۷] (۱۸۷۳ - ۱۹۰۷) را به صحنه برد که گاه آن را نخستین نمایشنامه‌ی ابسورد[۲۱۸] (پوچ انگار) خوانده‌اند. اوبو روا را از آن جهت به نمادگرایی منسوب کرده‌اند که واقعگرا نیست و اصول اخلاقی‌ی آشفته‌ی آن به کمدیهای رُس از مکتب طبیعت‌گرایان نزدیکتر است، گو اینکه در این نمایشنامه بکلی از تعصب علمی و شیوه‌های واقعگرایانه اجتناب شده است. اوبو روا، با همه‌ی غرابت خود، جهانی عاری از شایستگیهای انسانی را تصویر می‌کند. چهره‌ی مرکزی‌ی نمایشنامه، اوبو، مردی است خشن، احمق، و بکلی عاری از محظورات اخلاقی؛ او تجسم همه‌ی آن چیزهایی است که به نظر آلفرد ژاری، در جامعه‌ی تهی و چرند و زشت بورژوازی نهفته است. این نمایشنامه نشان می‌دهد که چگونه اوبو خود را به پادشاهی‌ی لهستان می‌رساند، و با کشتار و شکنجه‌ی مخالفانش قدرت خود




تصویر ۴۱.۱۶. طرحی برای نمایشنامهٔ شاه اوبو نوشته‌ی آلفرد ژاری، در تئاتر آنتوان (۱۹۰۸). این نمایشنامه را ژمیه کارگردانی کرد، و خود در نقش پدر اوبو در آن بازی کرد. برگرفته از روزنامهٔ فیگارو (۱۶ فوریه ۱۹۰۸).



تصویر ۴۰.۱۶. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی پرنده‌ی آبی اثر موریس مترلینك که در سال ۱۹۴۸ به صحنه رفت. طراح آلبرساوری.



تصویر ۴۲.۱۶. (*) یکچهره‌ی آلفرد ژاری، که او را نخستین نویسنده‌ی تئاتر ابسورد می‌شناسند.

را حفظ می‌کند. او در پایان نمایش از کشور رانده می‌شود، اما هنگام ترکِ لهستان قول می‌دهد که استثمار خود را در جای‌دیگر ادامه‌دهد. ژاری دو نمایشنامه‌ی دیگر درباره‌ی اوبو به نامهای اوبو دربند[219] (۱۹۰۰)، و اوبوی بی‌غیرت[220] (که در ۱۹۴۲ منتشر شد) نوشته است، اما نمایشنامه‌های اخیر در دوران حیات او اجرا نشدند. نفوذ و تأثیر آلفرد ژاری در آغاز کم اهمیت می‌نمود، اما در دهه‌ی ۱۹۲۰، در میان فرا واقعگرایان[221] پیروان زیادی جلب کرد، و پس از جنگ جهانی دوم نظرگاه عجیب و غریبش او را به عنوان پیام‌آور نهضت ابسوردیسم بر صدر نشاند.

نخستین مرحله‌ی نهضت ضد واقعگرایی در ۱۸۹۷ به پایان آمد، زیرا در این سال لونیه - پو از نمادگرایان جدا شد و به این نتیجه رسید که اولاً نمایشنامه‌های آنان خام دست است، ثانیاً لازم نیست خود را تنها به یک سبک اجرایی محدود کند. علت این تصمیم ارادتی بود که به ایبسن پیدا کرد و به این نتیجه رسید که آثار ایبسن را نمی‌توان با شیوه‌پردازی‌ی افراطی‌ی نمادگرایان اجرا کرد.

تئاتر دو لوور در سال ۱۸۹۹ تعطیل شد، اما لونیه - پو در ۱۹۱۲ آن را دوباره به راه انداخت و پس از جنگ جهانی‌ی اول بار دیگر کار خود را تا ۱۹۲۹ ادامه داد. بدون شک نمایشهای نمادگرایی که او در دهه‌ی ۱۸۹۰ تهیه کرد سهم قابل توجهی به تئاتر جهان ادا کرده است. لونیه - پو از طریق سفرهای نمایشی در کشورهای دیگر و نیز مقالاتی که درباره‌ی کارهایش نوشت، تقریباً هر نهضتی را که از واقعگرایی پا فراتر گذاشته تحت تأثیر قرار داده است.

## آپیا و کریگ

هنگامی که لونیه - پو در ۱۸۹۹ در اندیشه‌ی تعطیل کردن تئاتر دولوور بود، دو تن دیگر، آپیا و کریگ، مستقل از یکدیگر، مبانی‌ی نظری‌ی تئاتر ناواقعگرای نوینی را پی‌ریزی می‌کردند. آدولف آپیا[222] (۱۸۶۲ - ۱۹۲۸)، متولد سوییس، نخست از طریق تحقیقاتی که در موسیقی انجام می‌داد با تئاتر آشنا شد. موسیقی - درامها و مقالات نظری‌ی واگنر تأثیر ژرفی در آپیا بر جا نهاده بودند و او دریافته بود که نحوه‌ی اجرای اپراهای موجود نظریه‌های واگنر را به خوبی منعکس نمی‌کنند. او پس از سالها اندیشه سرانجام کتابهای اجرای درامهای موزیکال واگنر[223] (۱۸۹۵)، موسیقی و دکور صحنه[224] (۱۸۹۹)، و کار هنر زنده[225] (۱۹۲۱) را منتشر کرد. آپیا در کتابهایش نظریه‌هایی را در باب اجراهای تئاتری پیشنهاد کرد که به تدریج قبول عام یافتند.



تصویر ۴۳.۱۶. (*) آدولف آپیا طراح و نظریه‌پرداز سوییسی که سهم شایسته‌یی در طراحی مدرن داشته است.

آپیا با این فرض آغاز کرد که هدف اصلی‌ی نمایش تئاتری رسیدن به وحدت هنری است و او با تحلیل نارساییهای رایج می‌کوشید به این وحدت برسد و سرانجام چنین نتیجه گرفت که یك اجرای صحنه‌یی با سه عنصر بصری‌ی متضاد درگیر است: بازیگران، به مثابه عناصر متحرك سه بعدی؛ دکورِ عمودی؛ و کفِ صحنه‌ی افقی. به نظر او علت اصلی‌ی فقدان وحدت در نمایشهای موجود، دکورهای نقاشی شده‌ی دو بعدی بود و توصیه می‌کرد به جای چنین دکورهایی از قطعات سه بعدی استفاده شود (پله‌ها، شیبها، سکوها) تا توسط این عوامل حرکت بازیگر شدت یابد و خطوط افقی‌ی کف صحنه با دکورهای عمودی ترکیب شوند. دیگر آنکه آپیا تأکید بسیاری بر نور داشت و بر آن بود که می‌توان همه‌ی عناصر بصری‌ی صحنه را به‌وسیله‌ی نور در یك کل وحدت یافته ذوب کرد. او نور را همتا و همسنگ موسیقی برآورد می‌کرد، که لحظه به لحظه با تغییر حالات



تصویر ۴۴.۱۶. طرحی از آدولف آپیا که برای صحنه‌ی جنگل مقدس، از اپرای پارسیفال، اثر واگنر داده است (۱۸۹۶)





**تصویر ۴۵.۱۶. (*) و ۴۶.۱۶. (*)** دو طرح از آدولف آپیا برای نمایشنامه‌ی ایولف کوچولو نوشته‌ی اگوست استریندبرگ.

و عواطف و حرکت نمایشی تغییر می‌کند، از این رو مایل بود نور را نیز، به همان دقت یك موسیقی‌ی نوشته شده، هماهنگ و موزون سازد. کوششهای آپیا برای پیاده کردن این نظریه تأثیر فراوانی بر نورپردازی در تئاتر نوین بر جای نهاد. این شیوه نظارت دقیقی را بر پخش، شدت و رنگِ نور می‌طلبید. آپیا همچنین اصرار داشت که برای رسیدن به وحدت هنری باید همهٔ عناصر یك نمایش را یك شخص تحت نظر بگیرد. بنابراین، عقاید آپیا نقش کارگردان را در نمایش قوت بخشید.

در ۱۹۰۶ آپیا با امیل ژاك دالکروز[۲۲۶] (۱۸۶۵ - ۱۹۶۰) آشنا شد و این آشنایی، پس از واگنر، بزرگترین تأثیر را بر آدولف آپیا بر جا نهاد. دالکروز ابداع کننده‌ی «اوریتمیك[۲۲۷]» بود. این اصطلاح به شیوه‌یی اطلاق می‌شود که در آن کارآموزان بازیگری اندام خود را با ضرباهنگ موسیقی به جنبش درمی‌آورند، بی‌آنکه برقصند. آپیا، تحت‌تأثیر دالکروز، بر آن شد که ضرباهنگ موجود در هر متن نمایشی کلیدی است که همه‌ی اطوار و حرکات بازیگر را بر صحنه تعیین می‌کند، لذا آموختن کامل این ضرباهنگ می‌تواند همه‌ی عناصر مکانی و زمانی‌ی صحنه را در یك کل هماهنگ و دلپذیر به وحدت برساند. آپیا مدتی با دالکروز در مدرسه‌ی او واقع در هله‌رو[۲۲۸] همکاری کرد و نخستین تئاتر نوین را برای این مدرسه طراحی کرد؛ تئاتری که طاق پروسینیوم نداشت و صحنه‌ی آن کاملاً باز بود.

در دهه‌ی ۱۹۲۰ آپیا، اگرچه دیر، اما سرانجام مورد توجه قرار گرفت. در ۱۹۲۳ تریستان و ایزولد[۲۲۹] را در میلان، و در ۱۹۲۴ - ۱۹۲۵ دو قسمت از حلقه‌های نیبلونگ[۲۳۰] اثر واگنر را در باسل به صحنه برد. باید دانست تأثیر آپیا بر تئاتر نوین نه به واسطه‌ی اجراهای صحنه‌یی، که به خاطر نظریه‌های او بوده است.

ادوارد گوردُن کریگ[۲۳۱] (۱۸۷۲ - ۱۹۶۶) پسر اِلِن تری[۲۳۲] و ادوارد گودوین، کار خود را نخست در شرکت ایرونیگ آغاز کرد. نخستین تجربه‌ی مهم خود را به عنوان طراح در شرکت مادرش، در تئاتر سلطنتی‌ی لندن، در ۱۹۰۳ به ثمر رسانید. در سال ۱۹۰۲ نمایشگاهی از آثارش، و در ۱۹۰۵ کتابش، هنر تئاتر[۲۳۳]، چنان جنجالی به پا کرد که در مدت کوتاهی در







**تصویر ۴۷.۱۶. (*)** ادوارد گوردُن کریگ، که همزمان با آدولف آپیا نظریه‌ی صحنه‌ی وحدت یافته را تعمیم داد. این عکس مربوط به دوران پیری اوست که در سال ۱۹۴۸ برداشته شده است

سراسر اروپا مشهور شد. در ۱۹۰۴ نمایشی را در برلن برای برام، و در ۱۹۰۶ نمایشی را برای تئاتر هنری‌ی مسکو طراحی کرد. هر جا که صحنه‌یی را طراحی کرد جنجالی برپا شد. او عقاید دست اول اما تحریك‌آمیز خود را در مقالات در باب تئاتر[۲۳۴] (۱۹۱۱)، به سوی تئاتر نوین[۲۳۵] (۱۹۱۳)، تئاتر همچنان به پیش می‌رود[۲۳۶] (۱۹۱۹)، و ماهنامه‌ی نامنظمی که بین ۱۹۰۸ و ۱۹۲۹ منتشر می‌شد ادامه داد. کریگ در ۱۹۰۸ در فلورانس ساکن شد و مدتی در آنجا یك مدرسه‌ی تئاتر را اداره کرد. اگرچه بسیاری از نظریه‌های کریگ قبلاً توسط آپیا ارائه شده بود، اما کریگ توانست آنها را منتشر کند. به نظر بسیاری از تهیه کنندگان محافظه کار، کریگ همان‌قدر «جانور» خطرناکی بود که ایبسن در دهه‌ی ۱۸۸۰ می‌نمود.

کریگ تئاتر را هنر مستقلی می‌شناخت و بر آن بود که هنرمند واقعی‌ی تئاتر باید قادر باشد حرکت، کلمه، خط، رنگ، و ضرباهنگ را با خلوص یك نقاش، مجسمه‌ساز، یا آهنگساز به هم درآمیزد. او در عین حال به تئاتری نیز که در آن کارگردان - صنعتگر، براساس یك متن ادبی، آثار چندین صنعتگر دیگر را یکجا هماهنگ می‌کند احترام‌می‌گذاشت. اما‌خود به صورت والاتری نظر داشت، صورتی که در آن هنرمند - استاد، بدون استفاده از متنی ادبی، بتواند همه‌ی تکه‌های یك هنر خودمختار را خود بیافریند.

نفوذ کریگ بر تئاتر بیشتر از طریق طرحهای او احساس‌شد، چراکه تئاتر را در درجه‌ی اول هنری بصری می‌شناخت. او مدعی بود که مردم برای دیدن به تئاتر می‌روند نه شنیدن. طرحهای او حاکی از گرایشی جانبدارانه به زوایای نود درجه، وسواس و اغراق در تقارن، و استفاده از خطوط موازی‌اند، و طرح و ترکیب عمده‌ی آثارش نشان از رفعت و احساس عظمت دارند. شاید بتوان گفت طرح مورد علاقه‌ی کریگ دکور متحرك بود. او در بخش اعظم زندگی‌ی خود با پرده‌هایی (پهنه‌هایی) تجربه می‌کرد که در آنها، به کمك وسایلی نامرئی، حرکتی همطراز با حرکت بازیگران و نور احساس شود.

گوردن کریگ هرگز برای عناصر مختلف صحنه سلسله مراتبی قایل نبود و تئاتر قدیمی را از آنرو مورد انتقاد قرار می‌داد که در آن عواملی را برتر از عوامل دیگر می‌شمردند. بنابراین درام‌نویسانی را که تأکید بسیار



**تصویر ۴۸.۱۶.** (*) طرحی از گوردُن کریگ برای نمایشنامه‌ی **الکترا**. نوآوری انقلابی او را در این طرح که نسبت به دوران خود متفاوت بود می‌توان در این طرح مشاهده کرد. او صحنه را، جدا از کاربردهایش، یک ترکیب‌بندی مستقل می‌دید.

بر کلام می‌گذاشتند تقبیح می‌کرد. او همچنین مخالف ستاره‌گری بود، زیرا اعتقاد داشت بازیگران ستاره، با بزرگنمایی‌ی خود در صحنه، فرابافت خود را همچون مانعی میان کارگردان و تماشاگران قرار می‌دهند، و چنین تئاتری را حقیر می‌شمرد. وی سرانجام اعلام کرد که یك هنرمند و استاد دلخواه کسی است که بتواند اوبرماریونت[۲۳۷]، یا عروسك برتری بیافریند تا جدا از «من» خود، همه‌ی نیازهای صحنه‌ی تئاتر را برآورد. کریگ هرچه کرد و گفت توفانی از اعتراض برانگیخت.

با آنکه بسیاری از آرای آپیا و کریگ مشابه بودند، تفاوتهای آشکاری نیز داشتند. هنرمند مورد نظر آپیا در درجه‌ی اول مفسر اثر یك آهنگساز - درام‌نویس بود؛ در حالی که از نظر کریگ، کارگردان نمایش، هنرمند کاملی بود که روی پای خودش استوار باشد. آپیا برای عناصر و عوامل مختلف تئاتر سلسله مراتب قایل بود، اما کریگ با این طرز فکر مخالفت می‌ورزید. آپیا برای مکانهای مختلف در یك نمایش دکورهای متعددی تدارك می‌دید، اما کریگ تنها به یك دکور می‌اندیشید که قادر باشد روح کلی‌ی همه‌ی اثر را منعکس کند و تغییر مکانهای نمایش را با جابه‌جایی‌ی همان دکور انجام می‌داد.

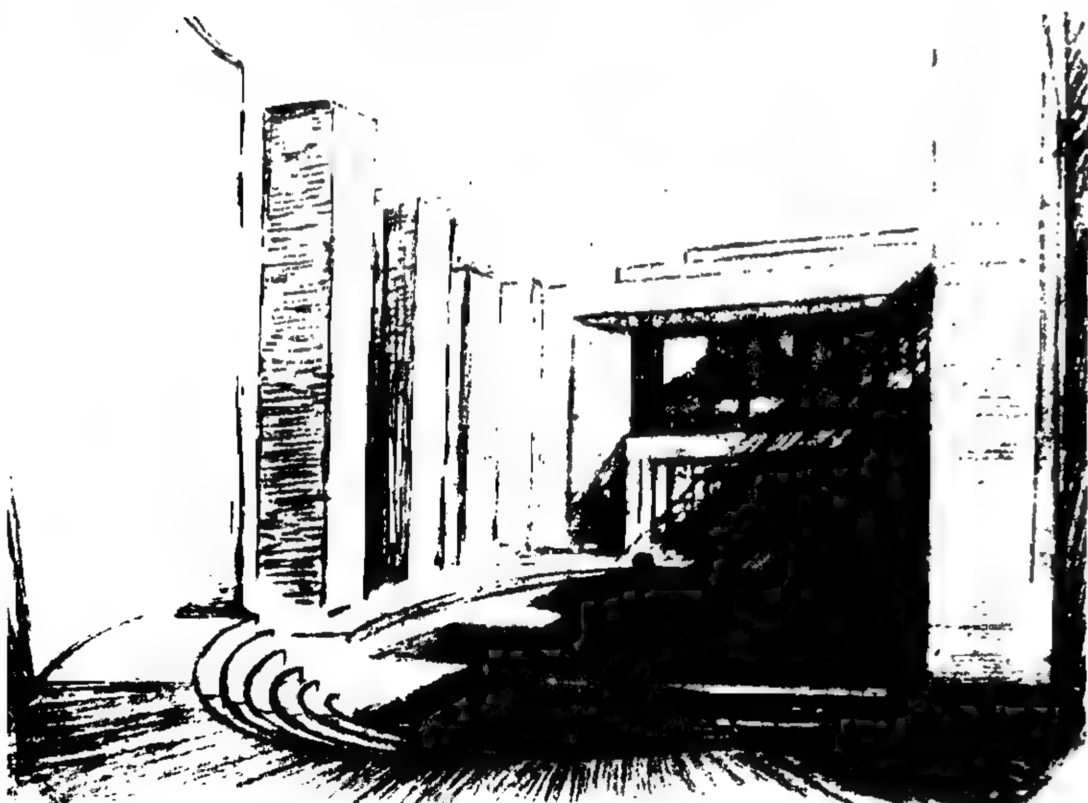
آپیا و کریگ را غالباً به عنوان کسانی که از کارکرد روزمره‌ی تئاتر فارغ بودند نهی کرده‌اند و آنان را نظریه‌پردازانی دانسته‌اند که نظریاتشان در عمل بی‌فایده است. اما آن دو، نظریه‌ها و هدفهایی را مطرح کردند که





**تصویر ۴۹.۱۶.** صحنه‌یی از گوردُن کریگ، که برای نمایشنامه‌ی **هملت** طراحی کرده است. این طرح، که برای تئاتر هنری‌ی مسکو در ۱۹۱۲ تهیه شده بود، قرار بود متحرک باشد، و تغییر صحنه‌ها به آسانی انجام پذیرد. اما در عمل، چنان که پیش‌بینی شده بود ساخته نشد و به شکلی که می‌بینیم اجرا نشد. برگرفته از کتاب **تئاتر هنری مسکو**، ۱۸۹۸ - ۱۹۱۷، چاپ ۱۹۵۵.

**تصویر ۵۰.۱۶.** (*) طرحی از گوردن کریگ برای تئاتر در هوای آزاد، در سال ۱۹۰۲.



مردان عمل در روزگارشان قادر به تأمین آنها نبودند. بر روی هم باید گفت آپیا و کریگ معاصران خود را مجبور کردند تا درباره‌ی طبیعت تئاتر به عنوان یك هنر مستقل، کارکرد اجتماعی‌ی آن، و عناصر مختلفش (هم به طور جداگانه و هم در مجموع) تجدید نظر کنند. آن دو بر ساده‌تر شدن دکورهای تئاتر، استقرار دکورهای سه بعدی، شکل‌پذیری و انعطاف دکور، و نورپردازی‌ی سبك‌دار تأثیر قاطعی برجا نهادند و تئاتر را نه به عنوان نمایش یك اثر ادبی، که هنری خلاق معرفی کردند. عقاید این دو تن که در آغاز به شدت جنجالی می‌نمود، پس از جنگ جهانی‌ی اول عالمگیر شد.

تصویر ۵۱.۱۶. طرح دیگری از گوردن کریگ، برای نمایشنامه‌ی الکترا، ۱۹۰۵. برگرفته از بروشور گالری هنر شهر منچستر، از نمایشگاه طرحها و مدلهای گوردن کریگ (۱۹۱۲).



## استریندبرگ و فروید

دهه‌ی اول سده‌ی بیستم شاهد ظهور نوع دیگری از درام شد که تأثیر قاطعی بر درام نوین بر جا گذاشت: آثار ناواقعگرای درام‌نویس سوئدی آگوست استریندبرگ(۲۳۸) (۱۸۴۹ - ۱۹۱۲). استریندبرگ با نمایشنامه‌های پدر(۲۳۹) (۱۸۸۷)، و مادموازل ژولی(۲۴۰) (۱۸۸۸)، نخست به عنوان درام‌نویسی واقعگرا مشهور شده بود، و در این دو نمایشنامه شیفتگی‌ی خود را نسبت به چیزی که خود آن را تضاد جوهری و اجتناب‌ناپذیر میان زن و مرد می‌نامید آشکار کرده بود. مادموازل ژولی به‌ویژه به واسطه‌ی تأکید بر وراثت و محیط و همچنین به‌سبب به کار گرفتن صحنه‌های نامعمول (نمای سه گوش از گوشه‌یی از یك آشپزخانه)، و استفاده از پانتومیم در فاصله‌ی تنفس، به جای میان پرده، تحسین فراوانی برانگیخت. بسیاری از منتقدان این نمایشنامه را نمونه‌یی عالی از اصول طبیعت‌گرایی ارزیابی کردند.

اگرچه کارهای اولیه‌ی استریندبرگ آثار پرقدرتی بودند، اما نفوذ عمده‌ی او از طریق انتشار آثاری که پس از دوران جنونش در دهه‌ی ۱۸۹۰ نوشت آشکار شد. استریندبرگ از طرفی به خاطر بحرانهای روحی و از طرف دیگر تحت‌تأثیر موریس مترلینك، نوشتن «رؤیابازی»ها(۲۴۱) (نمایشنامه‌های رؤیا) را آغاز کرد.







تصویر ۵۲.۱۶. (*) یوهان آگوست استریندبرگ درام‌نویس سوئدی که درام ناواقعگرا را با نظریه‌های فروید منطبق کرد.

خود او در این‌باره گفته است: «مؤلف کوشیده است شکل گسسته و در عین حال منطقی‌ی رؤیا را تقلید کند. در چنین دنیایی هر چیزی می‌تواند اتفاق بیفتد؛ همه‌چیز ممکن و محتمل می‌شود و زمان و مکان وجود خارجی ندارد. در یك پس زمینه‌ی ساده و پیش پا افتاده‌ی واقعی، تخیل طرح می‌اندازد و الگوهای نو به نو، تصورات آزادوار، انتزاع و پوچی را بدیهه سرایانه گلدوزی می‌کند. شخصیتها دو نیمه می‌شوند، دوبرابر می‌شوند، تکثیر می‌شوند، ناپدید می‌شوند، جامد می‌شوند، تار می‌شوند، و واضح می‌شوند، اما شعوری آگاه و هوشیار بر این همه فرمان می‌راند ــ که متعلق به بیننده‌ی رؤیا است؛ در برابر این پرده‌ی وهم‌آمیز نه رازی وجود دارد و نه عدم تجانسی، نه محظوری، و نه قانونی.». استریندبرگ در آثاری همچون سه‌گانه‌ی به سوی دمشق(۲۴۲) (۱۸۹۸ - ۱۹۰۱)، و نمایشنامه‌ی رؤیابازی (۱۹۰۲)، واقعیت را بر طبق توهمات ذهنی‌ی خود بازپردازی می‌کند. زمان و مکان، به طور متناوب، بدون ترتیب منطقی تغییر می‌یابند، واقعیت و تخیل در هم می‌آمیزند، و چیزهای پیش پا افتاده جای چیزهای شاخص را می‌گیرند. او در آثار اخیر خود انسان از خود بیگانه، خود باخته، و بی‌ریشه را با شفقت عظیمی تصویر میکند، انسانی که در جهانی فهم ناشدنی در جست‌وجوی معنا است و می‌کوشد تا ناجورترین عناصر را به یکدیگر پیوند زند: عشق و شهوت، جسم و روح، زشتی و زیبایی.

از ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۰ استریندبرگ با بازیگر و تهیه کننده‌یی به نام آگوست فالك(۲۴۳) (۱۸۸۲ - ۱۹۳۸) در تئاتر کوچك استکهلم(۲۴۴) همکاری میکرد. این تئاتر که گنجایش ۱۶۱ تماشاگر را داشت به عنوان خانه‌ی آثار استریندبرگ ساخته شد و استریندبرگ پنج «نمایشنامه‌ی مجلسی(۲۴۵)» برای آن نوشت که در میان آنها سونات ارواح(۲۴۶) (۱۹۰۷) از همه معروفتر است. این نمایشنامه بسیاری از عقایدی را که استریندبرگ در باب رؤیابازی ابراز داشته بود منعکس می‌کند.

استریندبرگ به هنگام مرگش در سال ۱۹۱۲، یکی از مشهورترین نویسندگان جهان به شمار می‌رفت. اگرچه آثار او به ندرت اجرا شدند، اما همواره منشاء جنجال و در عین حال منبع الهام بوده‌اند. تصویری که او از انسان، به عنوان موجودی شکنجه دیده و از خود بیگانه، ترسیم میکرد نویسندگان بسیاری را به خود جلب کرد و شیوه‌های تکنیکی‌ی او به دیگران آموخت تا حالات روانی و کشف و شهود روحانی را صورتی بیرونی ببخشند. استریندبرگ نخستین درام‌نویسی است



تصویر ۵۳.۱۶. (*) زیگموند فروید روانشناس بزرگ آلمانی با کتابهای خود درباره‌ی رؤیا و ناخودآگاه تأثیر مستقیمی بر هنر و ادبیات بر جا نهاد.

که روانشناسی را به صورتی گسترده در آثار خود به کار گرفت و مهمترین تأثیر را بر نویسندگان پس از خود بر جا نهاد.

استریندبرگ احتمالاً از آن‌رو پذیرفته شد که در زمان او نظریه‌ی روانکاوی‌ی زیگموند فروید[۲۴۷] (۱۸۵۶ - ۱۹۳۹) مورد توجه گسترده‌یی قرار گرفته بود. فروید در کتابهایی چون تعبیر خواب[۲۴۸] (۱۹۰۰)، و سه نظریه در باب میل جنسی[۲۴۹] (۱۹۰۵) می‌کوشید ساختار ذهن انسان را تحلیل کند تا بدان وسیله کارکرد آن را توضیح دهد و شیوه‌هایی را برای برخورد با رفتار غیرعادی پیشنهاد کند. توضیحات فروید درباره‌ی رفتار انسان و تأکید او بر ذهن ناخودآگاه و رؤیا، به مثابه کلیدی بر فهم امیال سرکوب شده‌ی انسانی و تمایل طبیعی‌ی انسان بر تاباندن تجربه‌ی درونی‌ی خویشتن،



تصویر ۵۴.۱۶. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی رؤیا بازی نوشته‌ی آگوست استریندبرگ که در سال ۱۹۵۷ توسط ماکس بکنر طراحی شده است.





نقش مهمی در درام‌نویسی‌ی استریندبرگ داشته است. از طرفی با همان تأکیدی که آگوست کنت، امیل زولا و دیگران تأثیر محیط اجتماعی را به عنوان تعیین کننده‌ی رفتار انسانی برآورد کرده بودند، فروید توجه خود را به علل روانی معطوف داشت. همچنین توجه فروید به پرخاشگری و تمایلات جنسی به مثابه کلیدی برای شناخت رفتار آدمی در شکستن تحریم موضوعهای مناسب ادبی در درام تأثیر فراوانی بر جا گذاشت.

دلیل تأثیر فراگیر فروید را بر درام نوین همچنین می‌توان تا حدی به واسطه‌ی تشریح نیمه علمی‌ی او از رفتار آدمی دانست که به «راز تقدیر»، «شهود»، و یا فرایافتهای مبهم ذهنی مربوط می‌شد. فروید با قرار دادن ذهن آدمی به عنوان سرچشمه‌ی همه تغییرات، درام‌نویسان واقعگرا را در راهی انداخت تا رفتار انسان را براساس ذهن او ترسیم کنند، رفتاری که پیش از آن صرفاً نامعقول خوانده می‌شد زیرا اساس قابل تمیزی برای آن وجود نداشت. فرایافت فروید از واقعیت، که میان معقول و نامعقول، آگاه و ناآگاه، عینی و ذهنی، و واقعی و تخیلی در نوسان بود، موجب شد که بسیاری از مرزهای میان درام واقعگرا و ناواقعگرا در هم شکند.

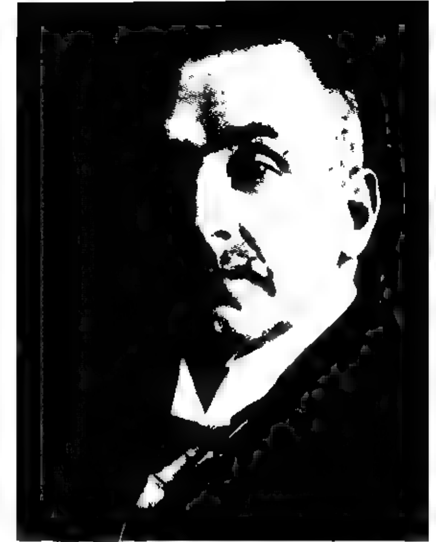
## تئاتر و درام آرمانگرا در آلمان

تعدادی از نویسندگان آلمانی، که هاوپتمان و سودرمان در میان آنها نامی‌ترند، به تناوب در سبکهای واقعگرا و ناواقعگرا نمایشنامه می‌نوشتند، اما دیگران، و شاخص‌ترینشان هوفمانشتال و ودکیند، سرسپرده‌ی اردوی



تصویر ۵۵.۱۶. (*) هوگو فن هوفمانشتال شاعر و درام‌نویس آلمانی و نماینده‌ی سبک نئورمانتیسم در تئاتر آلمان.

ناواقعگرایی بودند. هوگو فُن هوفمانشتال[۲۵۰] (۱۸۷۴ - ۱۹۲۹) اتریشی، معمولاً نماینده‌ی سبك نئورمانتیسم شناخته می‌شود. این سبك شباهت دوری با نمادگرایی (سمبولیسم) فرانسوی داشت و با آن معاصر بود. آثار اولیه‌ی هوفمانشتال از جمله مرد نادان و مرگ[۲۵۱] (۱۸۹۳)، و مرد ماجراجو و دختر خواننده[۲۵۲] (۱۸۹۹) غالباً کوتاه و منظومند و بسیاری از منتقدان او را بهترین شاعر آلمانی پس از گوته می‌شناسند. هوفمانشتال حوالی سال ۱۹۰۰ بحرانی را از سر گذراند و در جریان آن به این نتیجه رسید که کلمات فاقد معنایند. اگرچه در این باور خود باقی نماند، اما دستنویس‌های خود را دستکاری کرد و آثاری مثل الکترا[۲۵۳] (۱۹۰۳)، انسان جهانی[۲۵۴] (۱۹۱۲)، و تئاتر بزرگ جهانی[۲۵۵] (۱۹۲۲) را نوشت و اشعار اپراهایی چون دای رُزِن کاوالیِر[۲۵۶] (سلحشور گل سرخ) (۱۹۱۱)، و آریادنه در ناکسوس[۲۵۷]



تصویر ۵۶.۱۶. (*) فرانتس ودکیند درام‌نویس و کارگردان نمادگرای آلمانی که نفوذ زیادی بر اکسپرسیونیستها داشت.

(۱۹۱۲) را با همکاری ریشارد اشتراوس[۲۵۸] (۱۸۶۴ – ۱۹۴۹) تنظیم کرد. برخی از نمایشنامه‌های او جزء برنامه‌های همیشگی جشنواره‌ی سالتسبورک[۲۵۹] بوده‌اند و او خود از پایه‌گذاران این جشنواره بوده است.

فرانتس ودکیند[۲۶۰] (۱۸۶۴ – ۱۹۱۸) به آگوست استریندبرگ نزدیکتر است تا نمادگرایان فرانسوی. او پس از مدتی فعالیت به عنوان روزنامه‌نگار، ناشر و بازیگر، مجموعه‌یی از نمایشنامه‌هایش را در شهرهای مختلف آلمان به صحنه برد، اما در دوران حیاتش مورد توجه چندانی قرار نگرفت. نخستین نمایشنامه‌ی مهم او بیداری‌ی بهار[۲۶۱] (۱۸۹۱)، داستان دو نوجوان است که نیروی جنسی‌ی خود را تازه کشف کرده‌اند. یکی از آن دو خودکشی می‌کند و دیگری که همان خیال را دارد توسط مرد «صورتك‌دار» اسرارآمیزی نجات می‌یابد. این نمایشنامه که میان طبیعت‌گرایی و نمادگرایی، صراحت پرده‌درانه و لحن غنایی در نوسان است، اثر جالبی است. علاقه‌ی ودکیند به مایه‌های جنسی در نمایشنامه‌های روح زمین[۲۶۲] (۱۸۹۵)، و جعبه‌ی پاندورا[۲۶۳] (۱۹۰۴) ادامه می‌یابد. قهرمان اصلی‌ی هر دو اثر دختری است به نام لولو که قادر به تمیز میان عشق و شهوت نیست؛ در نمایشنامه‌ی روح زمین لولو کامیاب می‌شود، اما در جعبه‌ی پاندورا به تدریج سقوط می‌کند و سرانجام به دست مرد متجاوزی به نام جك به قتل می‌رسد. بسیاری از آثار دیگر ودکیند نشان از دلمشغولی‌ی او به امور جنسی (سکس) دارند، اما در آثار اخیرش از جمله سامسون[۲۶۴] (۱۹۱۴)، و هرکول[۲۶۵] (۱۹۱۷) نتیجه‌ی کار به نوعی جنون منتهی می‌شود. آثار او از نظر کیفی چندان متفاوتند که قضاوت بی‌طرفانه در مورد آنها مشکل است. شهرت ودکیند پس از ۱۹۰۰ رو به فزونی نهاد و نفوذ قابل ملاحظه‌یی بر اکسپرسیونیست‌ها گذاشت. توجه اکسپرسیونیست‌ها به ودکیند دو علت عمده داشت، نخست آنکه او در آثارش بر علیه ارزشهای قراردادی برخاسته بود، دیگر آنکه آثارش امکان تجربه در سبك را بخوبی فراهم می‌آورد.

پس از ۱۹۰۰ توجه تهیه‌کنندگان آلمانی نیز به صحنه‌های ناواقعگرا افزایش یافت. برخی از مهمترین نوآوری‌ها در اجرای نمایش در تئاتر هنری‌ی مونیخ[۲۶۶] به سرپرستی‌ی ژرژ فوش[۲۶۷] (۱۸۶۸ – ۱۹۴۹) صورت گرفت. فوش خود منتقد و نظریه‌پرداز تئاتر بود و با طراحی به نام فریتس ارلر[۲۶۸] (۱۸۶۸ – ۱۹۴۰) همکاری می‌کرد. فوش دو کتاب به نامهای تئاتر





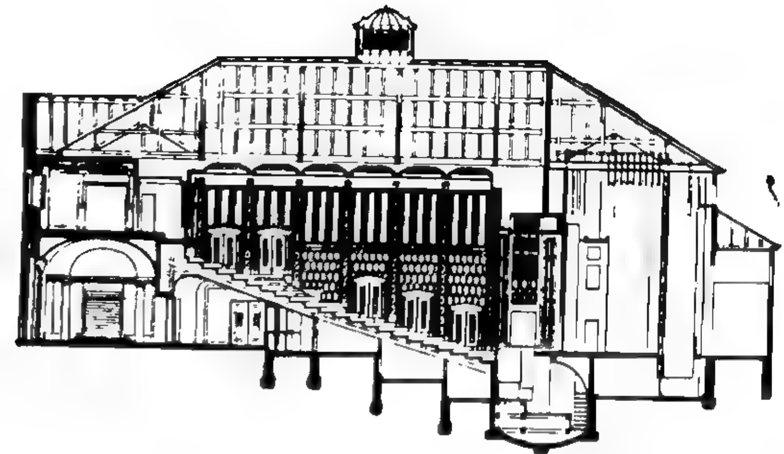
آینده[۲۶۹] (۱۹۰۵)، و انقلاب در تئاتر[۲۷۰] (۱۹۰۹) نوشت و در هر دو کتاب توضیح داد که جای تئاتری که قادر باشد نیازهای انسان نوین را پاسخ گوید خالی است. او اعلام داشت که واقعگرایی‌ی تصویری (خلق توهم واقعیت) کهنه شده است. او با شعار «تئاتری کردن تئاتر[۲۷۱]» بر آن بود تا همه‌ی هنرها را در یك بیان تازه متحد کند.

ماکس لیتمان[۲۷۲] (۱۸۶۲ – ۱۹۳۱) برای تحقق این شعار تئاتری را شبیه به تئاتر «بایروت»، با جایگاه وارکسترای گود، طراحی کرد. صحنه‌ی این تئاتر تفاوت فاحشی با تئاتر بایروت داشت. محل بازی در این تئاتر با پوشاندن ارکسترا وسیعتر می‌شد، و پروسینیوم یا پیش‌صحنه‌ی متغیری، با یك در بر سطح صحنه و ایوانی بر بالای آن، امکان می‌داد که اندازه‌ی صحنه تغییر کند. کف صحنه به قسمتهای متعددی تقسیم شده بود و هر قسمت آن روی بالاکشی استوار می‌شد، لذا کف صحنه سطوح مختلفی می‌گرفت. عقب صحنه به چهار سیکلوراما[۲۷۳]، هر یك به رنگی دیگر، مجهز بود که با نیروی برق قابل تعویض بودند.

بحث انگیزترین جنبه‌ی این نمایشها مکان بازی بود که توسط پروسینیوم داخلی به صورتی لخت از بقیه‌ی صحنه جدا می‌شد و فضای پشت صحنه به دکورها و صحنه‌های پرجمعیت اختصاص می‌یافت. هدف از این نوع صحنه‌پردازی نزدیك کردن اجرا کنندگان به تماشاگران بود، تا از یك طرف احساسی خودمانی در بیننده ایجاد کنند و از طرف دیگر، با قاب کردن صحنه در مقابل پس‌زمینه‌یی ساده، جنبه‌ی هنری و انعطاف‌پذیری‌ی آن را افزایش دهند.



تصویر ۵۷.۱۶. طرحی از یولیوس دی‌بز برای نمایشنامه‌ی شب دوازدهم از شکسپیر، که توسط آلبرت هاین کارگردانی شده است. اهدایی موزه‌ی تئاتر مونیخ.



**تصویر ۵۸.۱۶.** (*) ماکس لیمان در تئاتر کونستلر مونیخ برای اصلاح دید تماشاگران کف اودیتوریوم را کمی بالاتر برد. این طرح چندان موفق نبود چون دید تماشاگران در انتهای سالن را خراب می‌کرد

اِرلر یك پروسینیوم متغیر را همچون عنصری متعلق به صحنه به کار می‌گرفت و گاه آن را با قطعات دیگری ترکیب می‌کرد، اما غالباً از آن به عنوان قابی در مقابل منظره‌ی پشت استفاده می‌کرد. افکتهای او در درجه‌ی اول از شکلهای ساده، پرده‌های نقاشی و بازی با نورهای رنگین حاصل می‌شد.

فوش نیز همچون آپیا و کریگ معتقد بود که با حفظ ضرباهنگ نمایش می‌توان همه‌ی عناصر نمایشی را با هم ترکیب کرد، اما بخلاف آنها بازیگران را در جلوی دکور قرار می‌داد، نه در میان دکور، و به این ترتیب حالت سه بعدی‌ی نمایش را که آپیا و کریگ این همه بر آن تأکید داشتند از میان می‌برد. با این همه، هنگامی که نمانشهای تئاتر هنری‌ی مونیخ در سطح وسیع مورد توجه قرار گرفتند نظریه‌های فوش موجب تحکیم دستاوردهای آپیا و کریگ شدند و محملی شدند تا شیوه‌پردازی به همه‌ی عناصر تئاتری سرایت کند.

تقریباً همه‌ی عقاید و نوآوریهایی که در اواخر سده‌ی هجدهم درباره‌ی تئاتر پیدا شده بود، بی‌کم و کاست ــ واقعگرایانه یا آرمانگرایانه ــ در فاصله‌ی سالهای ۱۸۷۵ و ۱۹۰۰ در آثار ماکس راینهارت(۲۷۴) (۱۸۷۳ - ۱۹۴۳) متجلی شدند. راینهارت از سن نوزده سالگی به عنوان بازیگر به صحنه رفت و در ۱۸۹۴ به تشویق اوتو برام به تئاتر دویچس پیوست. همزمان با بازیگری، در کاباره(۲۷۵) نیز دست به تجربیاتی زد و به‌خاطر توانایی در ایجاد فضایی خودمانی در کاباره مورد توجه بسیار قرار گرفت. نخستین تجربیات خود را به عنوان تهیه کننده، بین ۱۹۰۲ و ۱۹۰۵، در تئاتر کلاینز(۲۷۶) به دست آورد و در آنجا حدود ۵۰ نمایشنامه از کشورهای مختلف را به صحنه برد. در ۱۹۰۵، هنگامی که در تئاتر دویچس به عنوان کارگردان جانشین







**تصویر ۵۹.۱۶.** طرحی از ک. والسر برای نمایشنامه‌ی **بیداری بهاری** اثر وِدکیند، که ماکس راینهارت آن را در تئاتر کامرشپیل، برلین، در سال **۱۹۰۶** اجرا کرد. اهدایی مجموعه‌ی ماکس راینهارت، دانشگاه ایالتی نیویورك.

اوتو برام شد، کار اصلی‌ی خود را آغاز کرد. در ۱۹۰۶ تئاتر کوچکی به نام کامرشپیل(۲۷۷) را در دل تئاتر اصلی به راه انداخت. انعطاف او در برنامه‌ریزی و اتخاذ سبکهای مختلف در تئاتر تقریباً همه‌ی تئاترهای دولتی‌ی آلمان را تحت‌تأثیر قرار داد، و این تأثیر به تدریج به تئاتر آموزشی‌ی آمریکا نیز سرایت کرد.

نفوذ راینهارت را باید در درجه‌ی اول در تنوع برنامه‌هایش جست‌وجو کرد. راینهارت برخلاف تهیه‌کنندگان عمده‌یی که پیش از او کار می‌کردند و همگی پیرو یك سبك بودند، معتقد بود که هر نمایشنامه‌یی سبك ویژه‌ی خود را می‌طلبد. بنابراین موفق شد سبکهای متضادی را با هم آشتی دهد. به نظر راینهارت هر سبك کاربرد ویژه‌ی خود را دارد. هر نمایش تازه در نزد راینهارت مسئله‌ی تازه‌یی پیش پای کارگردان می‌گذارد که باید آن را حل کند. این راه حل نباید با به کار گرفتن فرمولهای پیش ساخته صورت بگیرد، بلکه کارگردان باید بتواند کلیدهای نهفته در دل هر اثر را از محتوای همان اثر کشف کند. به علاوه، فرایافت او از سبك تئاتری به وضع ظاهری‌ی تئاتر و روابط حاکم بر مکان و فضای تئاتر با تماشاگر و نمایشگر بستگی داشت. به گمان او بعضی از نمایشنامه‌ها مکان محدودتر و خودمانی‌تر، و برخی مکان وسیعتری می‌طلبند؛ بعضی را باید در پروسینیوم و برخی را در سکویی باز اجرا کرد. مثلاً او نمایشنامه‌ی اودیپ شهریار اثر سوفوکل را در یك سیرك اجرا کرد زیرا برای تراژدی‌ی یونانی، شکل محوطه‌ی سیرك را مناسبتر می‌دید. راینهارت پس از جنگ جهانی اول تجربه با سبکهای مختلف را، چه در اجرا و چه در معماری تئاتر، رواج بسیار داد.

راینهارت عقیده داشت که همه‌ی جنبه‌های

مختلف یك نمایش می‌بایست توسط یك کارگردان نظارت شود. او برای هر نمایشنامه‌یی یك رایجی بوخ[۲۷۸]، (کتاب راهنما - کتاب سوفله) تهیه می‌کرد و همه‌ی جزئیات حرکت، دکور، وسایل صحنه، صدا، نورپردازی و لباس را در آن درج می‌کرد. بعضی از منتقدان او را متهم کرده‌اند که بازیگرانش را همچون عروسکهای بی‌اختیاری به بازی می‌گرفته و برخی دیگر معتقدند که راینهارت به قدری حساس بود که دقیقاً می‌دانست هر بازیگری را چگونه هدایت کند. در هر صورت می‌دانیم که راینهارت رابطه‌ی نزدیکی با بازیگرانش داشت و اجراهای او، به واسطه‌ی برتری در سبك، شهرتی جهانی به دست می‌آوردند. مشهورترین بازیگران او عبارتند از آلکساندرا مواسی[۲۷۹] (۱۸۸۰ – ۱۹۳۵)، به‌ویژه در نقشهای شکسپیری و آثار یونانی؛ ماکس پالِنبرگ[۲۸۰]، (۱۸۵۹ – ۱۹۳۴)، بازیگر متنوع نقشهای کمدی؛ آلبرت باسرمن[۲۸۱]، (۱۸۶۷ – ۱۹۵۲)، بازیگر آثار ایبسن، و بعدها بازیگر فیلمهای آمریکایی؛ ورنر کراوس[۲۸۲]،

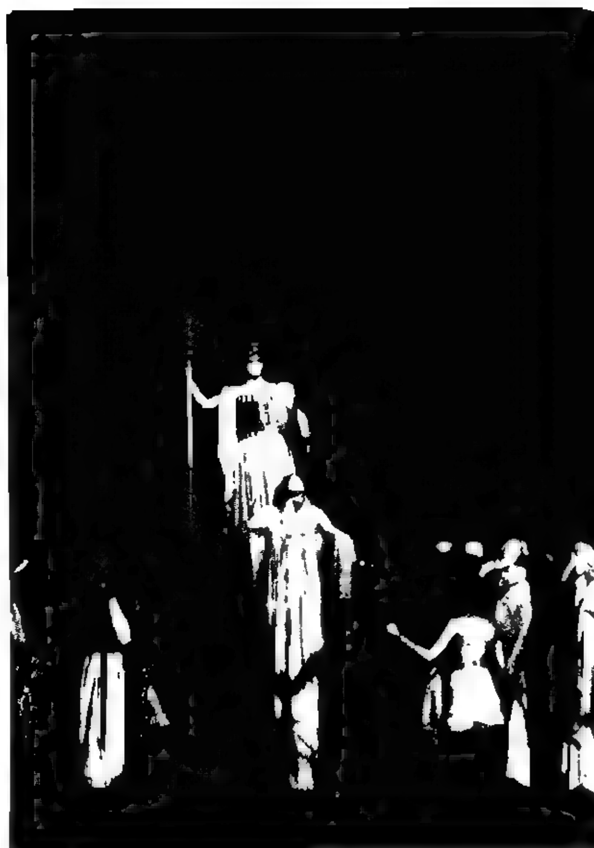


**تصویر ۶۱.۱۶.** طرحی از ارنست اشترن برای نمایش **سومورون**، که راینهارت به صحنه برد. این نمایش پانتومیم توسط فریدریش فریسکا در تئاتر کامرشپیل، برلین، اجرا شد. (۱۹۱۰). اهدایی مجموعه‌ی تئاتری هاروارد.



**تصویر ۶۰.۱۶. (*) ماکس راینهارت (طرف راست) کارگردان و بازیگر آلمانی که همه‌ی دستاوردهای نوین تئاتر را تجربه کرد در کنار فرمین ژمیه.**





**تصویر ۶۲.۱۶.** جان مارتین - هاروی در نقش اودیپ در نمایشنامه‌ی **اودیپ شهریار** که توسط ماکس راینهارت در کاوِنت گاردن، لندن اجرا شد. (۱۹۱۲). اهدایی دانشگاه ایالتی نیویورک.

(۱۸۸۴ – ۱۹۵۹)؛ و امیل یانینگ[۲۸۳] (۱۸۸۷ – ۱۹۵۰).

راینهارت با طراحان صحنه‌ی خود نیز همکاری‌ی نزدیکی داشت که در میان آنها ارنست اشترن[۲۸۴] (۱۸۷۶ – ۱۹۵۴)، آلفرد رولر[۲۸۵] (۱۸۶۴ – ۱۹۳۵)، اُسکار اشتراند[۲۸۶] (۱۸۷۹ – ۱۹۳۵)، و امیل اورلیك[۲۸۷] (۱۸۷۹ – ۱۹۳۲) قابل ذکرند. نمایشهای ماکس راینهارت غالباً بر گرد یك موضوع (موتیف)، یك نظر کلی، و یا یك قرارداد صحنه‌یی متمرکزمی‌شدند؛ آثار او حوزه‌ی وسیعی را، از طبیعت‌گرایی تا شیوه‌پردازی‌ی افراطی، دربر می‌گرفتند. معمولاً راینهارت را متهم می‌کنند که ارزشی برای عقاید دیگران قایل نبوده است، اما گفتنی است که او بیش از هر کارگردان دیگری در قبولاندن نهضتها و تکنیکهای تازه‌ی تئاتری به تماشاگران مؤثر بوده است.

## تئاتر ناواقعگرا در انگلستان

تعداد نمایشنامه‌نویسان انگلیسی که فاصله‌ای نمایانی از درام واقعگرا گرفتند اندك بود. اسکار وایلد (۱۸۵۶ – ۱۹۰۰) عضو نهضت «هنر برای هنر[۲۸۸]» یا جنبش «زیبایی‌شناسی[۲۸۹]» بود، که همزمان با فرانسه در انگلستان هم اوج گرفته بود. این نهضت بر این عقیده بود که قرار نیست درام مفید باشد، و نیز مخالف این عقیده بود که تماشاگران صالحترین قاضیان هنرند. اسکار وایلد می‌گفت هنر به جای آنکه از زندگی تقلید کند باید زندگی را به صورت اثری هنری درآورد. با این حال در میان آثار اسکار وایلد تنها نمایشنامه‌ی سالومه[۲۹۰]، (۱۸۹۳) به درام نمادگرای فرانسوی شباهت دارد و کمدی‌ی اهمیت ارنست بودن[۲۹۱]، (۱۸۹۵)، که محبوبیت کم‌نظیری به دست آورد، نظرگاه عمده‌ی او را درباره‌ی تئاتر تصویر می‌کند. وایلد در این نمایشنامه شیوه‌های پیش ساخته در کمدی را به باد هجو می‌گیرد و با نیش قلم خود احساسات قراردادی شده‌ی دورانش را بی‌محتوا می‌کند. نمایشنامه‌های بادبزن خانم ویندرمیر[۲۹۲] (۱۸۹۲)، زن بی‌اهمیت[۲۹۳] (۱۸۹۳)، و شوهر دلخواه[۲۹۴]، (۱۸۹۵) از اسکار وایلد شباهت زیادی به درامهای اجتماعی



تصویر ۶۳.۱۶. (*) اسکار وایلد نویسنده‌ی مشهور انگلیسی و منادی نهضت هنر برای هنر.

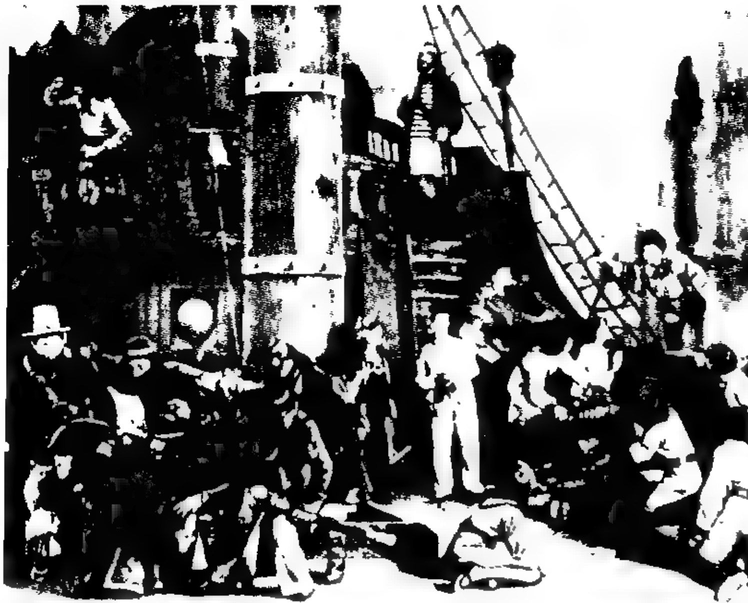
«پینه‌رو» دارند، اما با نگاهی دقیقتر می‌توان دریافت که او عمداً به دستگاه خودکار داستانهایش اجازه می‌دهد که ابتکار عمل را به دست گیرند؛ بدین‌سان باید گفت کمدیهای او هجوآمیز بُه نظر می‌آیند، حال آنکه جدی‌اند.

ج. م. بَری[۲۹۵] (۱۸۶۰ – ۱۹۳۷) در آغاز روزنامه‌نگار و رمان‌نویس بود، در ۱۸۹۲ به درام روی آورد، و تا سال ۱۹۳۶ به طور مرتب برای صحنه نوشت. در سراسر آثار او برق خوشبینی و تساهل و بوالهوسی نسبت به زندگی می‌درخشد و احساسات جای شوخ طبعی را می‌گیرد. موفقترین نمایشنامه‌ی او پیتر پَن[۲۹۶] (۱۹۰۴) یك خیالبافی‌ی احساساتی است که دوران کودکی را با نگاهی رمانتیك تصویر می‌کند و واقعیت را از دید کودکان نشان می‌دهد. آثار محبوب دیگرش عبارتند از کریچتُن تحسین‌انگیز[۲۹۷] (۱۹۰۲)، آنچه همه زنان می‌دانند[۲۹۸] (۱۹۰۸)، و بروتوس عزیز[۲۹۹] (۱۹۱۷).

با آنکه تعداد نمایشنامه‌های ناواقعگرای انگلیس زیاد نبود، نوآوریهای چندی در آنجا به عمل آمد و موجب شد که اجرای نمایش از واقعگرایی، یا خلق توهّم واقعیت، دور افتد. بسیاری از این نوآوریها در اجرای آثار شکسپیر پدیدار شد. نخستین گام را به سوی ساده‌گرایی در اجرا، فرانك بِنسُن[۳۰۰] (۱۸۵۷ – ۱۹۳۹) برداشت. بنسُن پس از مدتی همکاری با گروه ایروینگ، در سال ۱۸۸۳ گروه مستقلی تشکیل داد و تا سال ۱۹۳۳ مجموعه‌یی از آثار شکسپیر را در حومه‌های لندن نمایش داد. تقریباً همه‌ی نمایشنامه‌هایی که در جشنواره‌ی سالانه‌ی استراتفورد – آن – آوُن[۳۰۱] (تأسیس ۱۸۷۹) بین سالهای ۱۸۸۶ و۱۹۱۳ به اجرا درآمدند توسط بنسُن تهیه شده بودند. او پس از ۱۹۱۳ سالی چند نمایش نیز در لندن اجرا کرد. بنسُن کار خود را با اجرای نمایش به شیوه‌ی ایروینگ آغاز کرد، اما تا ۱۹۰۰ به تدریج از عناصر صحنه‌اش کاست و صحنه را به معدودی دکور ثابت محدود کرد و تأکید اصلی‌ی خود را روی کار بازیگرانش نهاد. اگرچه راه حل او را در بهترین شکل خود تنها یك انتخاب اصلح می‌توان ارزیابی کرد، اما او موفق شد دکورهای ساده را در نزد تماشاگران قابل قبول کند.

تغییر عمده در تئاتر انگلیسی به دست ویلیام پوئل[۳۰۲] (۱۸۵۲ – ۱۹۳۴) به وجود آمد. پوئل در ۱۸۷۶ به عنوان بازیگر به صحنه رفت، مدتی با گروه بنسُن و دیگران کارکرد و سرانجام تجربیات خود را با اجرای آثار شکسپیر به کار بست. امروزه او را به





تصویر ۶۴.۱۶. صحنه‌یی از نمایش پیتر پن، که در تئاتر دوک آو یورک، در سال ۱۹۰۴ اجرا شد. این صحنه داخل کشتی دزدان دریایی را نشان می‌دهد. اهدایی موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

واسطه‌ی همین اجراهایش به خاطر می‌آورند. در این راه، بین سالهای ۱۸۹۴ و ۱۹۰۵ انجمن تئاتر الیزابتی[۳۰۳] او را حمایت می‌کرد و او خود در حقیقت از مشاوران عمده‌ی این انجمن بود.

پوئل در اجرای درام الیزابتی همیشه از یك شیوه پیروی نمی‌کرد و شهرت امروز او اساساً به خاطر بازسازی‌ی صحنه‌های عمودی‌ی الیزابتی است. او همچنین موفق شد چندین قرارداد تئاتری را تثبیت کند: لباس بازیگرانش را از دوران الیزابت انتخاب می‌کرد تا به جای دوره‌ی تاریخی‌ی نمایشنامه، دوران شکسپیر را منعکس کنند؛ دستیاران صحنه نیز لباس دوران الیزابت را می‌پوشیدند، و در مقابل چشم تماشاگران پرده را بالا می‌بردند و وسایل و مبلمان صحنه را جابه‌جا می‌کردند؛ و تعدادی بازیگر – تماشاگر در صحنه می‌نشاند تا رابطه‌ی بازیگر و تماشاگر را در دوران الیزابت مجسم کند. پوئل به تداوم حرکت و هنجار زنده در صحنه



تصویر ۶۵.۱۶. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی چشم در برابر چشم اثر شکسپیر که توسط ویلیام پوئل در سال ۱۸۹۳ اجرا شد. تماشاگرانی که با لباس صحنه در اطراف صحنه نشسته‌اند قابل توجه است. اهدایی موزه‌ی تئاتر ویکتوریا و آلبرت.



**تصویر ۶۶.۱۶.** صحنه‌یی از رؤیای شب نیمه‌ی تابستان که توسط هارلی گرانویل بارکر، در سال ۱۹۱۴ در تئاتر ساوُی، لندن اجرا شد. نقاشیهایی که در انتهای صحنه جنگل را نشان می‌دهند، قابل توجه است. اهدایی موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

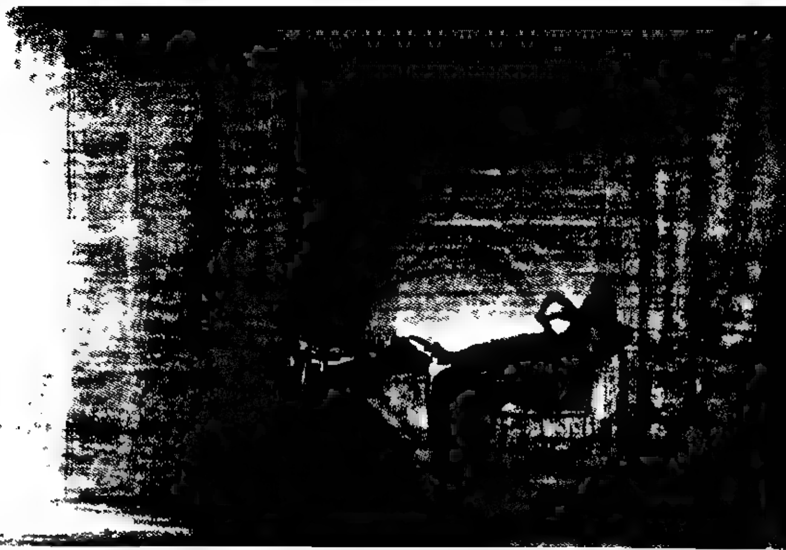
اهمیت ویژه‌یی می‌داد. اگرچه اجراهای او اشتیاق چندانی برنمی‌انگیختند، اما امتیازات یك بازی‌ی متداوم و متمرکز بر متن و اجرا کننده را دربر داشتند. رهیافت پوئل شکل دیگری از عتیق‌گرایی بود اما در این راه، به جای نمایش شرایط تئاتری در دوران گذشته، انطباق تاریخی به مفهوم قدیمی‌ی آن را می‌نشاند. این رهیافت در چند کشور دیگر اروپایی نیز رواج داشت. مثلاً در تئاتر سلطنتی‌ی مونیخ در ۱۸۸۹ کارل فُن پرفال[۳۰۴] و یوشا ساویتس[۳۰۵] کوشیده بودند به نقشه‌ی صحنه‌ی الیزابتی نزدیك شوند. در این تئاتر پیش صحنه‌ی عمیقی جلوی مکان بازی در نظر گرفته بودند که در آن یك نمای معماری با چند در قرار داشت، و در مرکز انتهای صحنه یك صحنه‌ی داخلی‌ی پرده‌دار با مبلمان و قطعات واقعگرا ساخته بودند که درصورت نیاز پرده راکنار می‌زدند تا آن صحنه را مورد استفاده قرار دهند و هنگامی که نیازی به آن نبود پرده را می‌کشیدند. این کوششها و کوششهای مشابه دیگری که در ۱۹۰۹ - ۱۹۱۰ توسط ژولیوس کلاین[۳۰۶] و اوژن کیلیان[۳۰۷] در مونیخ به عمل آمدند، تفاوت زیادی با راه‌حل‌های ایمرمان در ۱۸۴۰ نداشتند. آندره آنتوان نیز بین ۱۹۰۷ و ۱۹۱۰ شیوه‌ی کم و بیش مشابهی را در چند نمایشنامه‌ی فرانسوی از سده‌ی هفدهم در اُدئون اتخاذ کرد و کوشید شرایط اجرا و قراردادهای تئاتری در روزگار گذشته را به صورت اصلی بازسازی کند.

بسیاری از تجربیات اولیه‌ی انگلیسی در اجرای آثار شکسپیر توسط گرانویل بارکر در تئاتر ساوُی لندن

**تصویر ۶۷.۱۶.** (*) ویلیام باتلر یتس شاعر و درام‌نویس بزرگ ایرلندی که نخستین انجمن ادبیات ملی ایرلند را تاسیس کرد.







**تصویر ۶۸.۱۶.** صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **ساعت آفتابی** اثر ییتس. این نمایشنامه را گوردن کریگ طراحی کرده است. برگرفته از کتاب ییتس، **نمایشنامه‌هایی برای تئاتر ایرلند**. (۱۹۱۱).

در هم ادغام شد و در نمایشنامه‌های قصه‌ی زمستانی، شب دوازدهم، و رؤیای شب نیمه‌ی تابستان به صحنه رفت. بارکر که پیش از پیوستن به تئاتر کورت با پوئل کار کرده بود، توانست اجراهای تداوم‌دار پوئل را با ساده‌گرایی‌ی بصری به شیوه‌ی کریگ و دیگران در هم ادغام کند. او تئاتر ساوُی را تجدیدبناکرد و یک پیش - صحنه با درهایی در جلوی پروسینیوم بر آن افزود. در عقب پروسینیوم صحنه را به قسمتهایی شامل مکان اصلی‌ی بازی و یك صحنه‌ی داخلی‌ی تعدیل شده تقسیم کرد و صحنه را چند پله مرتفعتر ساخت و پرده‌هایی بر آن نصب کرد. تقسیم صحنه به سه قسمت به بازیگران گروه امکان می‌داد تا نمایشنامه‌ها را بدون قطع اجرا کنند و برشهای فراوان و تنظیم دوباره‌ی متنها را نیز محدود می‌کرد. در این دوران تنظیم دوباره‌ی متن برای تطبیق آن با امکانات اجرایی، به‌ویژه در آثار تصویرگرا، بسیار معمول بود. بارکر نقاشانی چون نورمن ویلکینسُن[۳۰۸] (۱۸۸۲ - ۱۹۳۴) و آلبرت راترستُن[۳۰۹] (۱۸۸۴ - ۱۹۵۳) را استخدام کرد تا صحنه و لباس او را طراحی کنند. دکورهای او در درجه‌ی اول ترکیبی از پرده‌های نقاشی شده و تزیینی بودند و لباسها از دوره‌ی دقیق و معینی پیروی نمی‌کردند. رنگهای درخشانی چون زنگاری، ارغوانی، و لیمویی جای خود را به سایه‌های تیره‌ی معمول در آثار شکسپیر سپردند. برای صحنه‌ی جنگل در رؤیای شب نیمه‌ی تابستان (که در ۱۹۱۴ اجرا

**تصویر ۶۹.۱۶.** (*) جان میلینگتن سینج درام‌نویس ایرلندی که درام اسطوره‌یی را با درام امروزی پیوند داد.



شد) به جای درختهای سه بعدی از پرده‌های نقاشی شده استفاده شد. همچنین آلاچیق تیتانها را در این نمایشنامه با تورهای آویخته از تاج گل ساختند. پریها با اکلیل طلایی همچون عروسك رنگ‌آمیزی شده بودند و مثل عروسك حرکت می‌کردند تا با شخصیتهای زمینی و میرا متفاوت بنمایند. اگرچه بسیاری از منتقدان محافظه‌کار از نمایشهای بارکر احساس اهانت می‌کردند، اما رهیافت او زمینه‌هایی فراهم آورد که دیگران، پس از جنگ جهانی‌ی اول، از آن پیروی کردند.

## رنسانس ایرلندی

حوالی‌ی ۱۹۰۰ ایرلند استقلال هنری‌ی خود را از انگلستان اعلام کرد. از دوران پادشاهی‌ی هنری هشتم به بعد ایرلند توسط انگلستان اداره می‌شد، گو اینکه هنری‌ی هشتم نتوانسته بود مذهب کاتولیك رومی را در ایرلند از میان بردارد و مردم ایرلند را کاملاً مطیع خود سازد. در ایرلند نیز همچون کشورهای دیگر اروپایی، احساسات ملی‌گرایانه به‌ویژه در سده‌ی نوزدهم قوت گرفت و در نتیجه میراث فرهنگ گالی و سلتی در آنجا اهمیت روزافزونی یافت. این توجه و علاقه‌ی ملی راه خود را به تئاتر نیز گشود.

اگرچه دوبلین از سده‌ی هفدهم یکی از مراکز معتبر تئاتری در ایرلند بشمار می‌رفت، اما تا دهه‌ی ۱۸۹۰ کوششی در راه آفرینش درام بومی‌ی ایرلندی به عمل نیامده بود. نخستین گام در این راه با تأسیس انجمن ادبی‌ی ایرلندی[۳۱۰] در ۱۸۹۸ برداشته شد. بین ۱۸۹۹ و ۱۹۰۲ این انجمن هفت نمایشنامه‌ی کوتاه اجرا کرد و امکان آفرینش تئاتری ایرلندی را به نمایش گذاشت. رهبران این انجمن عبارت بودند از ویلیام باتلر ییتس[۳۱۱] (۱۸۶۵ - ۱۹۳۹)، خانم آگوست گرگوری[۳۱۲] (۱۸۶۳ - ۱۹۳۵)، جورج مور[۳۱۳] (۱۸۵۳ - ۱۹۳۳)، و ادوارد مارتین[۳۱۴] (۱۸۵۹ - ۱۹۲۳).

در همین دوره سازمان دیگری به نام انجمن دراماتیك اُرموند[۳۱۵] به رهبری‌ی و. ج. فِی[۳۱۶] (۱۸۷۲ - ۱۹۴۷) و فرانك فِی[۳۱۷] (۱۸۷۰ - ۱۹۳۱) نیز نمایشنامه‌هایی را با رنگ و بوی ایرلندی ارائه می‌کرد. سرانجام این دو انجمن درهم ادغام شدند و انجمن تئاتر ملی‌ی ایرلند[۳۱۸] را به وجود آوردند. پس از یك نمایش موفقیت‌آمیز در ۱۹۰۳ در لندن، خانم ا. ای. هورنیمن[۳۱۹] این انجمن را تحت حمایت گرفت و ساختمانی را به آن اختصاص داد و با تجدید بنای آن، تئاتر آبی[۳۲۰] را به وجود آورد که در اواخر سال ۱۹۰۴ افتتاح شد و خانم هورنیمن تا سال ۱۹۱۰ برای این گروه کمك هزینه نیز تهیه می‌کرد.

این گروه در آغاز سالی سه نمایش ارائه می‌کرد، اما پس از آنکه صاحب تئاتری دائمی شد هفته‌یی یك نمایش تازه اجرا کرد و از سال ۱۹۰۸ به بعد توانست به نویسندگان نمایشنامه‌ها حق تألیف و به بازیگرانش دستمزد بپردازد. با این‌حال بهترین دستاورد این گروه مربوط به سالهای پیش از ۱۹۱۰ است، چرا که پس از این سال نویسندگان و بازیگران به تدریج گروه را ترك کردند.

مهمترین نویسندگان تئاتر آبی سه تن بودند — ییتس، خانم گرگوری، و سینج. ییتس بین ۱۸۹۲ و ۱۹۳۸ حدود سی نمایشنامه نوشت. غالب آثار اولیه‌ی







تصویر ۱۶.۷۰. (*) طرحی از لویی وان لینت برای نمایشنامه‌ی زنباره‌ی جهان غرب نوشته‌ی سینج که در ۱۹۴۴ در بروکسل اجرا شده است

او به آثار نمادگرایان فرانسوی شباهت دارند، زیرا ییتس در پاریس با بسیاری از آنها آشنا شده بود. از میان آثار اولیه‌ی او شاید نمایشنامه‌ی کَتلین نی هولیهان[۳۲۱] (۱۹۰۲) از همه مشهورتر باشد. در این نمایشنامه روح ایرلند، که بسیار پیر اما هنوز دوست داشتنی است، در جسم زنی پیر حلول می‌کند که خود به صورت دختر جوانی تغییر یافته است. ییتس حدود سال ۱۹۰۰ از نوشتن نمایشنامه صرفاً برای تئاتر آبی سرپیچید و بزودی تحت نفوذ تئاتر «نو» ژاپنی قرار گرفت. از آن پس، استفاده از صورتك، رقص، موسیقی و آواز در آثار او افزایش یافت. در میان آثار اخیر او نمایشنامه‌ی در چاه شاهین[۳۲۲] (۱۹۱۷) از همه بهتر است. در این نمایشنامه حرکت نمایشی توسط یك گروه همسرا شرح داده می‌شود، در حالی که دو شخصیت منتظر ظهور آبهایی هستند که بی‌مرگی را به همراه آورند. ییتس درام واقعگرایانه را دوست نمی‌داشت و بر آن بود تا از طریق نمایشنامه‌هایی شاعرانه براساس اساطیر و افسانه‌های سلتی مجموعه‌یی از احساسها و عقاید را در تماشاگران برانگیزد.

از همان آغاز دو سبك متضاد بر تئاتر آبی حاکم بودند: سبك شاعرانه - اساطیری (که بهترین نماینده‌اش ییتس بود) و سبك واقعگرا - بومی (که بهترین نماینده‌اش خانم گرگوری بود). با آنکه خانم گرگوری تا ۱۹۲۶ گهگاه نمایشنامه می‌نوشت، غالب آثار دراماتیك او بین سالهای ۱۹۰۲ و ۱۹۱۲ نوشته شده‌اند. او در کمدیهای دهقانی مثل انتشار خبر[۳۲۳] (۱۹۰۴) راحتتر و روانتر بود. اما در آثاری چون کینکورا[۳۲۴] (۱۹۰۵)، که بر اساس سنتهای شفاهی‌ی موجود نوشته شده، نوعی فرهنگ عامه‌ی ایرلندی را اختراع کرد. خانم گرگوری به ندرت به قلمرو درام کاملاً جدی همچون نمایشنامه‌ی دروازه‌ی آمال[۳۲۵] (۱۹۰۶) گام نهاد. اگرچه با معیارهای انتقادی نمی‌توان او را در ردیف ییتس قرار داد، اما محبوبیت او در نزد تماشاگران بسیار بیش از ییتس بود، شاید از آنرو که درباره‌ی موضوعهای آشنا و با سبکی آشنا برای تماشاگرانش می‌نوشت.

جان میلینگتُن سینج[۳۲۶] (۱۸۷۱ - ۱۹۰۹) دو سبك متضاد ییتس و خانم گرگوری را به هم جوش داد، زیرا چنان درباره‌ی اساطیر می‌نوشت که آشنا به نظر می‌رسیدند و چیزهای آشنا را تا حد اسطوره ارتقا می‌داد و با نثر خوش‌آهنگ و شاعرانه‌ی خود زبانی را برمی‌گزید که به گوش مردم ایرلند آشنا می‌نمود. سینج همچنین جنجالیترین نویسنده‌ی تئاتر آبی بود. نمایشنامه‌ی سایه‌سار کوهستانی[۳۲۷] (۱۹۰۳) از او به

عنوان افترای محض نسبت به زنانگی‌ی زنان ایرلندی مورد حمله قرار گرفت. در این نمایشنامه زنی که شوهرش او را از خانه رانده، با خوشحالی، همراه یک ولگرد می‌رود. سینج در اینجا نیز همچون آثار دیگرش تضاد میان یک زندگی‌ی تحت فشار و میل به شادی و آزادی را مورد توجه قرار می‌دهد. او در نمایشنامه‌ی زنباره‌ی جهان غرب[۳۲۸] (۱۹۰۷) حتی خشم بیشتری را برانگیخت، زیرا گفته می‌شد که موضوع داستانش اهانت به یک شخصیت ملی است. در این نمایشنامه مرد جوانی پس از اینکه اعتراف گزافه‌آمیزی به کشتن پدرش می‌کند قهرمان دهکده شناخته می‌شود. این نمایشنامه در هر جا که اجرا شد جنجال آفرید. باید گفت همه‌ی آثار سینج جنجالی نبودند. بسیاری از منتقدان نمایشنامه‌ی پیوستگان به دریا[۳۲۹] (۱۹۰۴) اثر سینج را بهترین نمایشنامه‌ی کوتاه به زبان انگلیسی می‌شناسند. در این نمایشنامه موریا آخرین باز مانده از شش فرزندش را نیز در دریا از دست می‌دهد، اما به آرامش تازه‌یی می‌رسد، زیرا تقدیر دیگر نمی‌تواند آسیبی به او برساند. با آنکه امروزه سینج بهترین درام‌نویس ایرلندی در دوران خود شناخته می‌شود، اما در آن روزگار آثارش موجب بروز اختلاف زیادی در گروه می‌شدند چنان که بسیاری از نویسندگان و بازیگران تئاتر آبی به واسطه‌ی او گروه را ترک کردند.

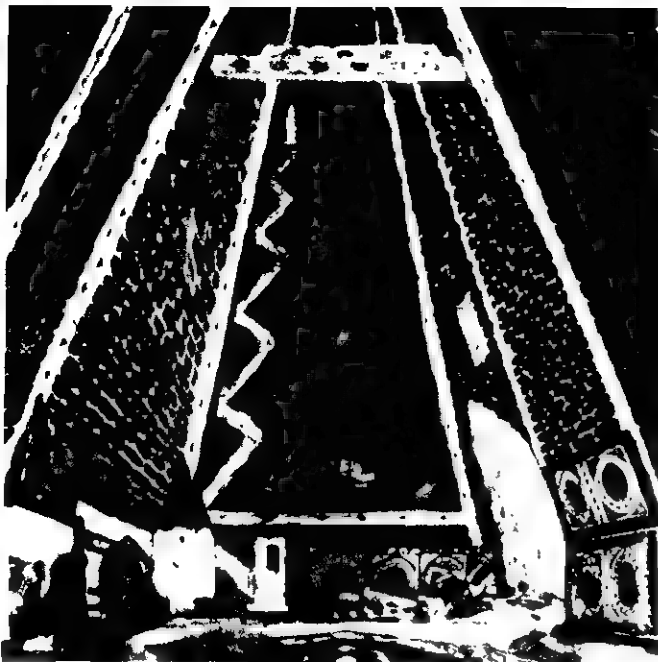
در تئاتر آبی درام‌نویسان درجه‌ی دومی هم ظاهر شدند، از جمله لرد دونسانی[۳۳۰] (۱۸۷۸ – ۱۹۵۷) که با نمایشنامه‌های دروازه‌ی نوربازان[۳۳۱] (۱۹۰۹)، و اگر[۳۳۲] (۱۹۲۱) موجب شد تا درام ناواقعگرا در ایرلند پذیرش عام یابد؛ سنت جان اروین[۳۳۳] (۱۸۸۷ – ۱۹۷۱) که در نمایشنامه‌های جِین کلِگ[۳۳۴] (۱۹۱۳) و جان فرگوسن[۳۳۵] (۱۹۱۵) با شیوه‌یی واقعگرایانه مطالعه‌ی شخصیت را با قدرت بسیاری عرضه کرد؛ و لنوکس رابینسن[۳۳۶] (۱۸۸۶ – ۱۹۵۸) که در نمایشنامه‌های پسر سپیدبخت[۳۳۷] (۱۹۱۶)، و تپه‌های دور دست[۳۳۸] (۱۹۲۸) مایه‌های ملی‌ی ایرلندی را رواج داد. رابینسن مدت درازی، به‌ویژه سالهای پس از جنگ جهانی‌ی اول، یکی از رهبران تئاتر آبی بود.

تئاتر آبی به خاطر اتخاذ شیوه‌ی گروهی در بازیگری شهرت جهانی یافت. این گروه علاوه بر خانواده‌ی فِی، که تا ۱۹۰۸ در گروه بازی می‌کرد، بازیگران ممتاز دیگری نیز در اختیار داشت از جمله دادلی دیجز[۳۳۹] (۱۸۷۹ – ۱۹۴۷) که پس از ۱۹۱۹ از اعضای دائمی‌ی اتحادیه‌ی تئاتری‌ی نیویورک شد؛ آرتور سینکلر[۳۴۰] (۱۸۸۳ – ۱۹۵۱) که تا ۱۹۱۶ در گروه بازی می‌کرد؛ همسر سینکلر، ماری اُنیل[۳۴۱] (۱۸۸۷ – ۱۹۵۲) و خواهرش سارا آلگود[۳۴۲] (۱۸۸۳ – ۱۹۵۰) که بازیگر مشهور سینما در آمریکا شد. اگرچه تئاتر ایرلندی در ۱۹۱۵ دیگر حضور عمده‌یی در تئاتر جهان نداشت، اما در دهه‌ی ۱۹۲۰ با نمایشنامه‌های شون اوکیسی می‌رفت که عظمت گذشته‌ی خود را زنده کند.

## آرمانگرایی‌ی روسی

انقلاب بر علیه واقعگرایی در روسیه نخست در مجله‌یی به نام جهان هنر[۳۴۳] آغاز شد که از ۱۸۹۸ توسط سرگئی دیاگلیف[۳۴۴] (۱۸۷۲ – ۱۹۲۹) منتشر می‌شد. این مجله





تصویر ۷۱.۱۶. طرحی از لئون باکست برای یک باله‌ی روسی به نام تامار، ۱۹۱۲.

علاوه بر آن که همه‌ی رویدادهای اروپا را در روسیه منعکس می‌کرد، می‌کوشید نقاشان و آهنگسازان روسی را نیز تشویق کند. سهم عمده‌ی دیاگلیف در تئاتر روسی از باله سرچشمه گرفت. پس از آنکه پتیپا بازنشسته شد، شاهزاده سرگئی وُلکُنسکی، مدیر تئاترهای سلطنتی، و میخاییل فوکین[۳۴۵] (۱۸۸۰ – ۱۹۴۲) رقص‌آرای تئاتر مارینسکی[۳۴۶] نوآوریهایی عرضه کردند. فوکین به خلاف پتیپا آثار داستانی و طولانی را دوست نداشت و بر آن بود تا با انتخاب موضوعهای محدودتر امکان عرضه‌ی رقص‌آرایی‌ی بیشتری به دست آورد. او با استفاده از موسیقی‌ی ایگور استراوینسکی[۳۴۷] (۱۸۸۲ – ۱۹۷۱) به ضرباهنگ‌های پیچیده و هماهنگی‌ی حال و هوای اثر تأکید بیشتری می‌نهاد.

در این ضمن دیاگلیف مشغول تدارک روابط هنری با کشورهای دیگر اروپایی بود. او در ۱۹۰۹ شرکتهای اپرا و باله‌ی روسی را به همراه فوکین به پاریس برد و در آنجا یک فصل نمایشی‌ی شش هفته‌یی به راه انداخت. استقبال بی‌نظیر فرانسوی‌ها از این واقعه‌ی هنری، دیاگلیف را بر آن داشت تا خود یک گروه باله‌ی روسی تشکیل دهد. از آن پس سفر به دور دنیا را با گروه خود آغاز کرد. گروه او، هم به خاطر رقص و هم به خاطر طرح صحنه‌هایش، همه جا مورد تحسین قرار گرفت. هنگامی که در کشور روسیه انقلاب شد بسیاری از اعضای گروهش به روسیه بازنگشتند و در غرب ماندگار شدند.

سبک صحنه‌پردازی در باله‌ی روسی به هیچ وسیله‌ی فنی‌ی تازه‌یی وابسته نبود زیرا هنوز در صحنه‌ها از بالهای نقاشی شده و پرده‌های آویخته استفاده می‌شد. با این حال باله‌ی روسی از واقعگرایی دور افتاد، زیرا در صحنه‌های آن خطوط، رنگها، و عناصر تزیینی بشدت شیوه‌پردازی می‌شد تا به جای تجسم دوره‌ها و مکانهای مشخص، حالات و سایه‌هایی از یک دوره‌ی تاریخی به دست دهد. در لباس نیز خطوط، رنگها و حجمهای اغراق شده مورد تأکید قرار می‌گرفت. بنابراین،




تصویر ۷۲.۱۶. (*) ماکتی از میرهُلد برای نمایشنامه‌ی جنگل نوشته‌ی استروفسکی که در ۱۹۲۴ در تئاتر میرهلد اجرا شد

با آنکه هنرمندان روسی شکلها و عناصر تزیینیِ آشنایی به کار می‌بردند، باله‌ی روسی با شیوه‌پردازی‌های خود احساسی از غرابت و زیبایی و خیال‌انگیزی می‌آفرید. تأثیراتی که طراحان باله‌ی روسی بر هنر طراحیِ اروپا گذاشتند به محاسبه درنمی‌آید. این طراحان عبارت بودند از لئون باکست[348]، آلکساندر بنوا[349]، آلکساندر گُلُوین[350]، مستیسلاو دابوژینسکی[351] و ناتالی گُنچاروا[352].

در طول دهه‌ی ۱۸۹۰ آرمان نمادگرایان به روسیه نیز راه یافت و گرچه تا حدود ۱۹۰۵ تأثیر نمایانی بر جا نگذاشت اما از آن تاریخ تا ۱۹۱۷ حال و هوای عمده‌ی ادبیِ روسیه را تشکیل داد. مدت کوتاهی پس از ۱۹۰۰ استانسلاوسکی به آثار موریس مترلینك علاقه‌مند شد و در ۱۹۰۴ – ۱۹۰۵ مجموعه‌یی از نمایشنامه‌های کوتاه او را به صحنه برد. این تجربه‌ها او را متقاعد کرد که رهیافت گروه خود را وسعت بیشتری دهد چندان که در ۱۹۰۵ کارگاهی برای تجربه در شیوه‌های ناواقعگرا تأسیس کرد. استانیسلاوسکی برای اداره‌ی این کارگاه از وسِوُلُد مِیرهُلد[353] (۱۸۷۴ – ۱۹۴۰) دعوت کرد. مِیرهُلد عضو پیشین تئاتر هنریِ مسکو بود و از ۱۹۰۲ آنجا را ترك کرده بود تا خود گروه مستقلی تشکیل دهد. برای این کارگاه تازه چند نمایش در نظر گرفته شد، اما شیوه‌ی کار مِیرهُلد با بازیگران، که ویژه‌ی خود او بود، مورد تأیید استانیسلاوسکی نبود، از این‌رو از ادامه‌ی کار با کارگاه منصرف شد.

تئاتر هنریِ مسکو اجرای آثار ناواقعگرا را ادامه داد. این آثار عبارت بودند از پرنده‌ی آبی از مترلینك در ۱۹۰۸، و هملت در ۱۹۱۲، که طراحیِ نمایش هملت را گوردُن کریگ انجام داد. اجرای این نمایشها لئونید آندریِف[354] (۱۸۷۱ – ۱۹۱۹)، پیشاهنگ درام‌نویسیِ ناواقعگرا در روسیه را جرئت بخشید. آندریِف کار خود را با نوشتن نمایشنامه‌های ناواقعگرا آغاز کرده بود و در ۱۹۰۷ به نمادگرایان پیوسته بود و در این سال مشهورترین نمایشنامه‌ی خود را به نام زندگیِ انسان[355] نوشته بود. این نمایشنامه‌ی استعاری می‌کوشید تجربه‌ی انسانی را به صورتی خلاصه نشان دهد. استانیسلاوسکی این نمایشنامه را در مقابل پرده‌هایی سیاه اجرا کرد و برای تجسم پنجره، در و دیوار از طناب استفاده کرد و بازی را تا حد ممکن شیوه‌پردازی کرد. آندریِف بعدها سبك ساده‌تری اتخاذ کرد، اما در کسی که تو دهنی می‌خورد[356] (۱۹۱۵)، درامی با پس زمینه‌ی سیرك، نشان داد که علاقه‌ی وافر خود را به نمایشهای





استعاری حفظ کرده است.

در ۱۹۱۱ تئاتر هنریِ مسکو نخستین کارگاه نمایش خود را به سرپرستیِ لئوپولد سولرژیتسکی[357] (۱۸۷۲ – ۱۹۱۶) به راه انداخت تا در درجه‌ی اول شیوه‌ی استانیسلاوسکی را آموزش دهد، و در عین حال به درام ناواقعگرا نیز میدان دهد. رهبران آینده‌ی تئاتر روسی، ریچارد بولسلاوسکی[358]، میخاییل چخوف، و اوژن واختانگُف، آموزشهای اولیه‌ی خود را در اینجا دیدند. اگرچه استانیسلاوسکی تجربیاتی در زمینه‌ی رهیافت ناواقعگرا به عمل آورد، اما هرگونه تخطی از واقعگرایی را مطلقاً نمی‌پذیرفت چرا که معتقد بود شیوه‌های دیگر، بازیگر را «غیرمادی» می‌کنند.

مهمترین تجربیات در اجراهای ناواقعگرا در روسیه نخست در گروهی به سرپرستیِ وِرا کُمیسارژفسکایا[359] (۱۸۶۴ – ۱۹۱۰) صورت گرفت. ورا از ۱۸۹۱ در صحنه بود و به عنوان بازیگر زن طرفداران بی‌شماری به دست آورده بود، تا سرانجام در ۱۹۰۴ خود تئاتری در سنت‌پترزبورگ سرهم کرد. او رهیافت نوین در تئاتر را بیشتر می‌پسندید از این‌رو مِیرهُلد را که در این زمان از استانیسلاوسکی جدا شده بود، به عنوان کارگردان تئاتر خود استخدام کرد. مِیرهُلد در نمایش هدا گابلر برای لباس هر شخصیتی رنگ متفاوتی به کار برد، و از جزئیات واقعگرایانه پرهیز کرد. بعلاوه برای هر شخصی حالت و اطوار ویژه و ثابتی تعیین کرد که مدام به آن حالت باز می‌گشتند. دکور و مبلمان صحنه به رنگهای زنگاری و سفید محدود شد و توضیح صحنه‌های ایبسن را به کلی کنار گذاشت. مِیرهُلد برای اجرای نمایشنامه‌ی بیداریِ بهار اثر وِدِکیند همه‌ی وسایل صحنه را به کلی کنار گذاشت و هر محلی را، به هنگام نیاز، با نور متمرکز روشن می‌کرد. هنگامی که معلوم شد تماشاگران به تجربه‌های او پاسخ مساعدی نمی‌دهند و نیز از آنجا که از استعداد فراوان بازیگران استفاده نمی‌کرد، کُمیسارژِفسکایا از او خواست که گروه را ترك کند. بلافاصله پس از آن مِیرهُلد به عنوان کارگردان تئاترهای سلطنتی استخدام شد و تجربه‌های خود را با گروه‌های دولتی ادامه داد. در ۱۹۱۰ در نمایشنامه‌ی دون ژوان اثر مولی‌یر در تئاتر آلکساندرینسکی پرده‌ی جلو و نورهای پایین را برداشت، پیش صحنه را تا دل جایگاهِ تماشاگران ادامه داد، در طول اجرا همه‌ی نورهای تالار نمایش را روشن نگه داشت، در طول نمایش برای تغییرات دکور و وسایل صحنه از دستیاران صحنه استفاده کرد، و از بازیگرانش خواست تا حرکات خود را با موسیقیِ لولی، که در سده‌ی هجدهم با مولی‌یر همکاری می‌کرد، هماهنگ

تصویر ۷۳.۱۶. (*) وراکمیسارژفسکیا سرپرست گروه نمایشی در شوروی. نخستین درام ناواقعگرا در شوروی توسط او انجام گرفت.



سازند. پس از موفقیت فراوانی که از این اجرا به دست آورد اقدام به اجرای چند اپرا کرد که در میان آنها تریستان و ایزولد[۳۶۰] اثر واگنر را می‌توان ذکر کرد.

بین ۱۹۱۰ و ۱۹۱۴ میرهُلد همچنین برای تجربه در سیرک و تکنیکهای کمدیا دل آرته کارگاه‌هایی به راه انداخت. در یکی از این کارگاه‌ها بازیگران با تماشاگران کار می‌کردند و در همه‌ی جایگاه بازی می‌کردند. در این تجربه بازیگران متن خود را خود تهیه می‌کردند و با حرکات هندسی، بدیهه‌سازی و ضرباهنگ، نمایش را اجرا می‌کردند. توجه میرهُلد به تئاتر شرق نیز جلب شده بود و در این راه پس زمینه‌ی دکور را به ابزاری برای بازی تبدیل کرد ــ مجموعه‌یی از پلکانها و سطوح. میرهلد کار خود را پس از انقلاب اکتبر نیز ادامه داد. او در سالهای اولیه‌ی کار خود معتقد بود که کارگردان آفریننده‌ی اصلی‌ی تئاتر است و متن نمایش صرفاً ماده‌ی خامی است که باید به میل کارگردان قالبگیری و بسازآفرینی شود. تجربه‌های او شاید مداومترین جست‌وجویی بود که در مورد امکانات و محدودیتهای تئاتر به عنوان وسیله‌ی بیان در آن دوران وجود داشت.

جای میرهلد را در تئاتر کمیسارژفسکایا، نیکلای اِورینُف[۳۶۱] (۱۸۷۹ – ۱۹۵۳) گرفت. اگرچه اِورینف نیز به همان نسبت مخالف واقعگرایی بود اما کوشید سهم بازیگر را با تأکید بر زرق و برقِ حرکات، تئاتریگری، و حرکات عجیب و غریب افزایش دهد. شهرت اِورینف شاید بیش از هر چیز ناشی از «مونو درام[۳۶۲]» های او است که اصول بنیادی‌ی آن را در مقاله‌ی «دفاع از تئاتریگری[۳۶۳]» طرح کرد. او در این مقاله عنوان می‌کند که غریزه‌ی ذاتی‌ی انسان او را به «بازی نقش[۳۶۴]» و تغییر واقعیت به چیزی بهتر وامی‌دارد، و نتیجه می‌گیرد که تئاتر نباید زندگی را تقلید کند، بلکه این زندگی است که باید بکوشد به شکل تئاتر در بهترین صورت خود درآید.

اِورینف در «مونو درام»‌های خود بر آن بود که به تماشاگران کمك کند تا امیال خود را به صورت منِ دیگر قهرمان داستان ببینند و در خلال نمایش به آن من دست یابند. تماشاگر، از طریق انطباق هویت خود با قهرمان داستان، ظاهراً به طور مستقیم در تجربه‌ی او شرکت می‌کرد و به فرایافت بالاتری از واقعیت راه می‌برد. اِورینف در اجرای نمایشهایش می‌کوشید همه چیز را از ذهن قهرمان داستان نشان دهد: نور، صدا، و دکور در آثار او تغییر حالات و عواطف شخصیت را منعکس می‌کردند. معروفترین مونو درامی که اجرا کرد تئاتر روح[۳۶۵] (۱۹۱۲) نام داشت. اگرچه اِورینف هرگز محبوبیت زیادی به دست نیاورد اما مونو درام‌های او سهم زیادی در پیدایی‌ی سبك اکسپرسیونیسم و تکنیکهای سینما داشته‌اند. او معتقد بود که توهم‌گرایی (واقعگرایی) بد فهمیده شده است و از طرق مختلف می‌کوشید جایگزینهای مفیدتری بیابد. او دو فصل نمایشی‌ی خود را به آثاری از قرون وسطی تا دوران طلایی‌ی اسپانیا اختصاص داد؛ در کمدیا دل آرته تجربه‌هایی کرد؛ و تئاتر کاباره را ارتقاء داد.

تئودور کمیسارژفسکی[۳۶۶] (۱۸۷۴ – ۱۹۵۴) نخست همراه خواهرش ورا، و اِورینف و دیگران کار کرد و سرانجام در ۱۹۱۰ خود تئاتر مستقلی به راه انداخت. شاید بتوان گفت که او متعادلترین تهیه کننده‌ی روسی بود که به مقصود اصلی‌ی نمایشنامه‌نویس‌هایی که کارشان را اجرا می‌کرد وفادار بود و کوششهای او راه را بر بهگزینی نظریه‌ها[۳۶۷] به طور تمام کمال گشود. بهگزینی‌ی او حتی فراتر از ماکس راینهارت می‌رفت، زیرا روشی ابداع کرد





**تصویر ۷۴.۱۶.** صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **سالومه** اثر اسکار وایلد، که توسط تایرُف، برای تئاتر کامرنی، در سال ۱۹۱۷ اجرا شد. طراح لباس و صحنه‌ی این نمایش آلکساندرا اکستر بوده است. در این نمایش لباسها از پارچه‌ها و رنگهای گوناگونی ساخته شده بود تا شخصیتها را به حالت بلوری و شفاف نشان دهد.

که می‌توان آن را «بهگزینی‌ی درونی[۳۶۸]» نامید. او به جای انتخاب يك دوره‌ی تاریخی یا سبکی واحد برای يك اثر و وفادار ماندن به آن تا پایان نمایشنامه، معتقد بود که هر شخصیت و حرکتی کیفیت ویژه‌ی خود را دارد و وظیفه‌ی کارگردان آن است که برای آنها استعاره‌ی بصری و معناداری بیابد، چنان که برای تماشاگر معاصرش قابل شناخت باشد. بنابراین کمیسارژفسکی در نمایشهای خود غالباً عناصری را از دوره‌ها و سبکهای مختلف درهم می‌آمیخت. او بین ۱۹۱۰ و ۱۹۱۹ (که به غرب مهاجرت کرد) با بسیاری از تئاترها همکاری کرد و يك بار هم سرپرستی‌ی چهار تئاتر و يك مدرسه‌ی تئاتری را همزمان برعهده داشت. کمیسارژفسکی بعدها کار خود را در فرانسه، انگلستان و آمریکا ادامه داد.

آلکساندر تایرُف[۳۶۹] (۱۸۸۵ – ۱۹۵۰) پیش از گشودن تئاتری مستقل به نام تئاتر کامِرنی[۳۷۰] (یا مجلسی)، در ۱۹۱۴ در مسکو، برای تعدادی از تهیه کنندگان تئاتر کار کرده بود. تایرُف اعتقاد داشت که هیچ رابطه‌یی میان هنر و زندگی وجود ندارد و تئاتر را باید چیزی مشابه رقصهای مقدس در معابد باستانی تلقی کرد. او نیز همچون میرهُلد متن نمایش را بهانه و زمینه‌یی برای خلاقیت می‌شناخت، هرچند شیوه‌ی میرهُلد را در دست‌کم گرفتن بازیگران رد می‌کرد زیرا به نظر تایرُف بازیگر نیروی اصلی‌ی خلاقه‌ی تئاتر بود. از آنجا که به حرکتِ ضرباهنگین بازیگران در صحنه معتقد بود، دکورهایش را اساساً ساختاری معماری، مرکب از عناصر تراشیده شده، پله‌ها و سطوح تشکیل می‌دادند؛ نمایشهایش به گونه‌ی قطعه‌یی موسیقی تنظیم می‌شدند؛ گفتار نمایش به مثابه میانگینی از تحریر و آواز بود و حرکت صحنه‌اش همواره گرایشی به رقص نشان می‌داد. تأثیر نمایشهای او بیشتر به يك آیین نزدیك بود تا يك نمایش دراماتیك معمولی. هنگامی که انقلاب اکتبر آغاز شد تایرُف چهارده نمایشنامه را از گستره‌ی پهناوری از کشورها و شیوه‌های مختلف به صحنه برده بود. در بیشتر نمایشهای او همسرش آلیس کونن[۳۷۱]، که بازیگر دلخواه او بود، بازی می‌کرد. تایرُف نیز کار خود را پس از انقلاب ادامه داد.

تجربه‌گرایان روسی تا ۱۹۱۷ فنونی را معرفی کردند که بسی فراتر از دستاوردهای استانیسلاوسکی در ۱۸۹۸ رفته بودند. برخی از این روشها با چنان صراحتی از واقعگرایی دور می‌شدند که هرگز در تئاتر سابقه

نداشت. روسیه که در پایان سده‌ی نوزدهم، عقب‌مانده‌ترین کشور اروپایی به حساب می‌آمد، شاهد برخی از شجاعانه‌ترین تجربه‌های تئاتری بود، هرچند، به استثنای باله‌ی روسی و دستاوردهای تئاتر هنری مسکو، نمایشهای روسی تأثیر اندکی در خارج از مرزهای روسیه بر جا نهادند.

## احیای آرمانگرایی در فرانسه

پس از بسته شدن تئاتر دولوور در ۱۸۹۹، پاریس بار دیگر در حصار باورهای گذشته دل خوش داشت که پایتخت هنری‌ی جهان است. هنوز اجراهای آندره آنتوان استانده‌ی تئاتر پیشرو فرانسوی محسوب می‌شد و تجربه در آثار ناواقعگرا بسیار پراکنده و اندك بود. بنابراین حضور باله‌ی روسی در ۱۹۰۹ در پاریس چیزی شبیه به وحی و الهام تلقی شد و با انتشار کتاب تئاتر هنری نوین[۲۷۱] در سال ۱۹۱۰ توسط ژاك روشه[۲۷۳] (۱۸۶۲ – ۱۹۵۷) موج تازه‌ی تئاتر تجربی جنبش تازه‌یی گرفت. روشه پس از تشریح کارهای فوش، ارلر، راینهارت در آلمان، و نوآوریهای مِیِرهُلد، استانیسلاوسکی، و کمیسارژفسکایا در روسیه، و تحلیل دستاوردهای آپیا و کریگ، هنرمندان فرانسوی رابه تجربه‌هایی از همان دست دعوت کرد. کتاب روشه نه تنها در سطح وسیعی خوانده شد و مورد بحث قرار گرفت، بلکه خود او بین سالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۱۳ در تئاتر هنرها[۲۷۴] (تئاتر دزآر) دست به عمل زد تا نظریه‌های تازه‌اش را به کار بندد. هدف روشه افراط در شیوه‌پردازی نبود، بلکه سادگی را جست‌وجو می‌کرد. صحنه‌ی دلخواه او صحنه‌یی بود که در آن رنگ و خط و فضا حالتی را القا می‌کردند بی‌آنکه توجهی جلب کنند. طراح مورد نظر او ماکسیم دتوماس[۲۷۵] (۱۸۶۷ – ۱۹۲۹) بود. روشه نخستین تهیه‌کننده‌ی فرانسوی بود که دست به گلچین دستاوردهای دیگران زد. او بعدها به کارگردانی‌ی سازمان اپرا منصوب شد و بین ۱۹۱۴ و ۱۹۲۶ مجموعه‌ی نمایشی‌ی آن را نو کرد و نسل تازه‌یی از طراحان صحنه را به آن راه داد.



تصویر ۷۵.۱۶. نمایش هملت از لونیه – پو در سال ۱۹۱۳ در تئاتر لوور. این نمایش را ژان واریو طراحی کرد، که ساختار پیش‌صحنه ثابت بود، اما قطعات دکور در طول نمایش تغییر می‌کرد. برگرفته از **مجله‌ی تئاتر (۱۹۱۳)**



تصویر ۷۶.۱۶. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی برادران کارامازف که ژاك کوپو آن را به صورت نمایش اقتباس کرده بود. (۱۹۱۱). شارل دولن در مرکز صحنه در نقش اسمردیاکف دیده می‌شود. طراحی این صحنه توسط ماکسیم دِتوماس انجام گرفته است. برگرفته از **مجله‌ی تئاتر (۱۹۱۱)**.

اقدامات روشه نتایج مهمی به بار آورد. لونیه – پو بر اثر او تئاتر دولوور را دوباره به راه انداخت و طراحی‌ی یك سلسله نمایشنامه را به ژان واریو[۲۷۶] سپرد که او به‌نوبه‌ی خود نفوذ روشه را افزایش داد. مهمتر آنکه روشه الهامبخش ژاك کوپو[۲۷۷] (۱۸۷۹ – ۱۹۴۹) شد و او را ترغیب کرد که تئاتر مستقلی دایر کند. کوپو منتقد تئاتر بود و نخستین تجربه‌ی عملی‌ی خود را در تئاتر هنرها، با اقتباسی از رمان برادران کارامازُف[۲۷۸] اثر داستایفسکی، در ۱۹۱۱ به دست آورده بود. کوپو به این نتیجه رسیده بود که تجدید نظرهای روشه بیش از حد بر عناصر بصری تأکید می‌کنند و اعتقاد داشت که جز از طریق متن نمایش پیشرفت قابل توجهی حاصل نمی‌آید.

در ۱۹۱۳ کوپو بیانیه‌یی برای یك تئاتر نوین منتشر کرد. در این بیانیه موضعی تقریباً مخالف با مِیرهلد و تایرُف گرفت، زیرا اظهار کرده بود که وظیفه‌ی اصلی‌ی کارگردان آن است که متن یك درام‌نویس را وفادارانه به «شعر تئاتر» ترجمه کند. بعلاوه اعلام کرد که بازیگر، به مثابه «حضور زنده»ی مؤلف، تنها عنصر اساسی‌ی یك نمایش تئاتری است، و این که تئاتر تنها هنگامی جوان خواهد شد که به سکوی لخت صحنه بازگردد.

کوپو شرکتی مرکب از ده بازیگر تأسیس کرد که بازیگرانی چون لویی ژووه[۲۷۹]، شارل دولَن[۲۸۰]، سوزان بَنگ[۲۸۱]، رومِن بوکه[۲۸۲]، و والنتین تسیه[۲۸۳] با آن همکاری می‌کردند. همه‌ی این بازیگران در تئاتر پس از جنگ فرانسه صاحب‌نام شدند. کوپو در همان آغازِ کار گروهش را به خارج از شهر برد تا نخستین نمایش خود را دور از هیاهوی شهر کمال بخشند. در همین ضمن با یاری‌ی فرانسیس ژوردِن[۲۸۴]، تالار کوچکی را تبدیل به تئاتر کرد و آن را تئاتر ویوکُلُمبیه[۲۸۵] نام نهاد. این تئاتر تنها گنجایش ۴۰۰ تماشاگر را داشت. این تئاتر پیش‌صحنه‌یی دیگر در جلوی پیش صحنهٔ اول داشت و در آن با آویختن چند پرده و غلافهای نسوز که بر میله‌هایی استوار بودند امکان تغییرات سریع صحنه را به وجود می‌آوردند. بر این پرده‌ها تنها اساسی‌ترین مبلمان و قطعات صحنه افزوده می‌شد. در ۱۹۱۳ – ۱۹۱۴ پیش از آنکه جنگ جهانی او را از ادامه‌ی کارش باز دارد، پانزده نمایشنامه را به صحنه برد که شامل آثار شکسپیر، مولی‌یر، هیوود، کلودل و دیگران بودند. در

۱۹۱۷ از کوپو خواسته شد که بار دیگر گروه خود را تشکیل دهد و به نیویورك برود. کوپو بین ۱۹۱۷ و ۱۹۱۹ در نیویورك برای تماشاگران آمریکایی نمایش تهیه می‌کرد و سپس به پاریس بازگشت تا تئاتر خود را بازگشایی کند. اهمیت تئاتر ویو کلمبیه قابل انکار نیست زیرا پس از تأسیس این تئاتر بود که رهبری‌ی تئاتر فرانسه از آنتوان به کوپو منتقل شد و همو بود که تئاتر پس از جنگ فرانسه را در سلطه داشت.

## تئاتر ایتالیا و اسپانیا، ۱۸۷۵ - ۱۹۱۵

بین سالهای ۱۸۷۵ و ۱۹۱۵ ایتالیا و اسپانیا بیشتر دنباله‌رو بودند تا نوآور، و نیروی عمده‌ی خلاقیت ایتالیا در این دوره صرف اپرا می‌شد. واقعگرایی در درام ایتالیایی نخست در آثار پیائولو فِرّاری[۲۸۶] (۱۸۲۲ – ۱۸۸۹) نویسنده‌یی در حال و هوای آلکساندر دومای پسر، و سپس از طریق مکتب «وِریست[۲۸۷]» (یا واقعگرا) منعکس شد. از آنجا که هنوز زبان ایتالیایی، در نقاط مختلف، لهجه‌ها و سنن مختلفی داشت، وریست‌های ایتالیایی معمولاً به گروه‌های مجزایی بدل می‌شدند که مرکزشان میلان، تورینو و ناپل بود. در میان وریست‌های مکتب میلان مارکو پراگا[۲۸۸] (۱۸۶۲ – ۱۹۲۹)، با آثار سیاه و تلخی چون باکره‌ها[۲۸۹] (۱۸۸۹)، مشهورتر از دیگران بود. در تورینو جوزپه جاکوسا[۲۹۰] (۱۸۴۷ – ۱۹۰۶) چهره‌ی شاخصتری داشت که آثاری به روال ایبسن مثل حقایق روح[۲۹۱] (۱۸۹۴) و همچون برگهای خزان[۲۹۲] (۱۹۰۰) نوشت. در مکتب ناپل، روبرتو براکو[۲۹۳] (۱۸۶۲ – ۱۹۴۳) با درامهایی که درباره‌ی زنانِ قربانی می‌نوشت، از جمله مادری[۲۹۴] (۱۹۰۳) و نِـلـلینا[۲۹۵] (۱۹۰۸)، بهتر از دیگران بود. در سیسیل جووانی ورگا[۲۹۶] (۱۸۴۰ – ۱۹۲۲) با آثاری به روال امیل زولا، و خشونتهای وحشیانه‌ی آثاری مثل کاوالریا روستیکانا[۲۹۷] (۱۸۸۴) و گرگ ماده[۲۹۸] (۱۸۹۶) به شهرت رسید. نماینده‌ی اصلی‌ی رمانتیکهای نو در ایتالیا گابریل دانونزیو[۲۹۹] (۱۸۶۳ – ۱۹۳۸) بود که تحت‌تأثیر موریس مترلینك نمایشنامه‌هایی چون شهر مرده[۳۰۰] (۱۸۹۸)، جاکوندا[۳۰۱] (۱۸۹۸)، و فرانچسکا دا – ریمینی[۳۰۲] (۱۹۰۲) نوشت.

سنت نیرومند بازیگری در ایتالیا با بازیگران برجسته‌یی چون اِرمت زاکُنی[۳۰۳] (۱۸۵۷ – ۱۹۴۸)، جووانی گراسو[۳۰۴] (۱۸۷۵ – ۱۹۳۰)، و روجرو روگری[۳۰۵] (۱۸۷۱ – ۱۹۵۴) ادامه یافت. اما مشهورترین همه‌ی بازیگران ایتالیایی در این دوره النورا دوس[۳۰۶] (۱۸۵۹ – ۱۹۲۴) نام داشت. دوس از سن چهار سالگی در صحنه بود و در ۱۸۷۹ نقش اول نمایشهای زُلّا را بر عهده گرفت. در ۱۸۸۵ پس از سفر به آمریکای جنوبی خود شرکت مستقلی تأسیس کرد و برای اجرای نمایش به سراسر جهان سفر کرد. او در ۱۹۰۹ بازنشسته شد، اما بار دیگر در ۱۹۲۱ به صحنه بازگشت و در یکی از سفرهای خود برای نمایش در پیتسبورگ درگذشت. دوس حوزه‌ی وسیعی از نقشها را ایفا می‌کرد که بسیاری از آنها نقشهای مورد علاقه‌ی سارا برنارد نیز بودند، با این تفاوت که سبك آرام او با سارا برنارد تضاد آشکاری داشت. او را به خاطر ظرافتش





**تصویر ۷۷.۱۶.** النورا دوس در نقش دانونزیو فرانچسکا – دا ریمینی، در تئاتر کستانزی، رم، (۱۹۰۲). برگرفته از **مجله‌ی تئاتر (۱۹۰۲)**.

ستوده‌اند، زیرا برای القای فرایافتهای پیچیده، راه‌های ساده‌یی برمی‌گزید. دوس آرایش را تحقیر می‌کرد و از افتخاراتش این بود که بدون کمك گریم و تغییرات ظاهری، نقشهای متفاوتی را ایفا می‌کند. به عقیده‌ی بسیاری از منتقدان معتبر، النورا دوس بزرگترین بازیگر زن در تئاتر نوین شناخته می‌شد.

در اسپانیا نخستین مدعی‌ی درام واقعگرا خوزه اِشه گارِی[۳۰۷] (۱۸۴۸ – ۱۹۲۷) بود. وی نمایشنامه‌ی پسر دون‌خوان[۳۰۸] (۱۸۹۲) را بر اساس الگوی اشباح اثر ایبسن نوشت و نمایشنامه‌ی گالئوتوی کبیر[۳۰۹] (۱۸۹۲) از او درباره‌ی قدرت شایعه است که چگونه زندگیها را بر باد می‌دهد. اسپانیا پس از جنگ ۱۸۹۸ آخرین نشانه‌های عظمت خود را از دست داد، و موج تازه‌یی به نام «نسل ۹۸[۳۱۰]» بر آن شد تا ادبیات اسپانیایی را احیا کند. معروفترین نویسندگان این موج تازه یاسینتو بِناونت (۱۸۶۶ – ۱۹۵۴) درام‌نویس متنوعی بود که حدود ۳۰۰ نمایشنامه در سبکها و صورتهای مختلف نوشت. بهترین اثر واقعگرای او شاید نمایشنامه‌ی گل شهوت[۳۱۱] (۱۹۱۳) باشد که داستان مردی است که عاشق مادر خوانده‌ی خود می‌شود. بهترین نمایشنامه‌ی ناواقعگرای بِناونت **زنجیرهای علاقه**[۳۱۲] (۱۹۰۷) نام دارد که اثری فلسوفانه با قراردادهای نمایشی‌ی کمدیا دل آرته است.

درام اسپانیایی در پشت ظاهری با جزئیات واقعگرایانه تا حد زیادی احساساتی و ملو دراماتیك بود. سرافین آلوارز کینته‌رو[۳۱۳] (۱۸۷۱ – ۱۹۴۴) و خواکین آلوارز کینته‌رو[۳۱۴] (۱۸۷۳ – ۱۹۳۸) بیش از ۱۵۰ نمایشنامه از این نوع نوشتند که قلب مسرور[۳۱۵] (۱۹۰۶) و مالوُئک[۳۱۶] (۱۹۱۲) از آن جمله‌اند. گرگوریو مارتینز سی‌یرا[۳۱۷] (۱۸۸۱ – ۱۹۴۷) نیز کم و بیش در همان حال و هوا می‌نوشت، و نمایشنامه‌های لالایی[۳۱۸] (۱۹۱۱) و قلمرو خداوند[۳۱۹] را از او قابل ذکرند.

جنبش نوین در اسپانیا تا حد زیادی مدیون تئاترو – اینتیم[۳۲۰] بود که به تقلید از الگوی «تئاتر مستقل» اروپایی در بارسلونا در سال ۱۸۹۸ توسط آدریا گوال[۳۲۱] تأسیس شد. در این تئاتر بود که بیش از سی سال درامهایی از دوران سوفوکل تا زمان معاصر به اجرا درآمد. گوال با تجربه‌هایی که در سبکهای مختلف نمایشی داشت توانست دستاوردهای نوین تئاتر جهان را به اسپانیا بیاورد.

مهمترین بازیگران اسپانیایی در این دوره ماریا گِره‌رو[۳۲۲] (۱۸۶۸ – ۱۹۲۸) و شوهرش فرناندو دیاز دِ مِندوزا[۳۲۳] (۱۸۶۲ – ۱۹۳۰) بودند. آن‌دو از ۱۸۹۶ تا ۱۹۰۹ اداره‌ی تئاترو اسپانیول[۳۲۴]، و از ۱۹۰۹ تا

۱۹۲۴ اداره‌ی تئاترو دِ لا پرنسیسا(۲۲۳) را (که بعدها تئاترو گِره رو خوانده شد) بر عهده داشتند. شرکت مِندوزا - گِره رو بیست و دو سفر به آمریکای جنوبی و چندسفر به کشورهای دیگر انجام داد.

## تئاتر آمریکا، ۱۸۹۵ - ۱۹۱۵

گرایشهای نوین تئاتر جهان تا پیش از ۱۹۱۵ تأثیر چندانی بر تئاتر آمریکا نگذاشت. منشأ عمده‌ی سرگرمیهای آمریکایی تا ۱۸۹۵ نمایش سیار (یا تئاتر جاده‌ها(۲۲۵)) بود و تا زمانی که هنوز تعدادی گروه ثابت فعالیت می‌کردند هدف عمده‌ی آنها اجرای نمایشهای پر اجرا و داغ بود، و در این راه عملاً نیویورک تنها مرکز عمده‌ی تئاتر آمریکایی محسوب می‌شد. این وضع، یعنی تمرکز همه‌ی عوامل تئاتری در یک شهر، مسائل بسیاری را بر تهیه‌کنندگان تحمیل می‌کرد. شاید بارزترین آنها مسأله‌ی تنظیم قرارداد با عوامل اجرایی (یا بوکینگ(۲۲۶)) بوده باشد. در این دوره، مدیر یک تئاتر محلی، برای اداره‌ی یک فصل نمایشی یا سرگرمی، مجبور بود به نیویورک برود. اگر به فرض یک فصل نمایشی‌ی چهل هفته‌یی را طرح‌ریزی می‌کرد ناچار بود چیزی حدود چهل تهیه کننده‌ی مختلف را ببیند و برای تأمین بازیگر، دکور، لباس و امکانات دیگر با آنها هماهنگ کند، تازه این تهیه‌کنندگان به نوبه‌ی خود هر یک با تعداد دیگری از گروه‌های محلی در حال داد و ستد بودند. از این‌رو تأمین عوامل (یا بوکینگ) امری بسیار مشکل و حتی گاه تصادفی بود. از طرفی چون تهیه‌کنندگان مدام قراردادهای خود را فسخ می‌کردند، تئاترهای محلی به طور مداوم مجبور به تعطیل برنامه‌های خود می‌شدند. برای بهبود این بیماری، فرایافتهای قانونی‌ی تازه‌یی پیدا شد. از جمله ادغام تئاترهای مختلف در یک منطقه‌ی محدود برای تنظیم قراردادهای فرعی و به وجود آمدن آژانسهایی که میان تهیه‌کنندگان و مدیران نمایش دلالی می‌کردند.

در این وضع نابسامان، گروه کوچکی تصمیم گرفت تئاتر آمریکا را اداره کند. در ۱۸۹۶ سام نیکسُن(۲۲۷) و فِرد زیمرمن(۲۲۸) از فیلادلفیا، چارلز فرومن(۲۲۹)، آل هیمن(۲۳۰)، مارک کلاو(۲۳۱) و آبراهام اِرلانگر(۲۳۲) از نیویورک، «سندیکای تئاتری(۲۳۳)» را پایه‌ریزی کردند. در میان این مردان تنها فرومن بود که مستقیماً با نمایش سروکار داشت و دیگران تنها دلال تئاتر(۲۳۴) یا تئاتردار بودند. این سازمان تازه، کار خود را با یک فصل کامل نمایش سرگرمی با شرکت ستارگان تئاتر آغاز کرد و مدیران محلی را مشروط کرد که از طریق سندیکا تأمین برنامه کنند. این شیوه مورد پسند مدیران برنامه قرار گرفت، زیرا در این حالت آنها تنها با یک دلال سروکار داشتند و امکان می‌یافتند نمایشهای ممتازتری تدارک ببینند. مدیرانی که با سندیکا هماهنگ نمی‌کردند، به طور خودکار، به شکلی ساده، هرچند ظالمانه، محروم می‌شدند. سندیکا قصد نداشت که مستقیماً اداره‌ی همه‌ی تئاترهای آمریکایی را بر عهده گیرد، بلکه حوزه‌ی اقتدار خود را تنها به مراکز تئاتری‌ی موجود در جاده‌های اصلی میان شهرهای بزرگ محدود ساخته بود. در این شکل تازه، گروه‌های مستقل تنها در فاصله‌ی این حوزه‌ها قادر به نمایش بودند زیرا سفر آنها از نظر مالی مقرون به صرفه نبود (چون سندیکا هیچ






تصویر ۷۸.۱۶. (*) پوسترها و تبلیغات گوناگون برای فروش بلیط ارزان قیمت در آمریکا.

امکاناتی از جمله بازیگر، دکور و هزاران نیاز دیگر، در اختیارشان نمی‌گذاشت). سندیکا در آغاز توانِ اداره یا دلالی‌ی تئاترهای بزرگ و ثابت را نداشت. پس رقابت با آنها را آغاز کرد و در نمایشهایی که خود برپا کرد بهترین آثار را با قیمتهای ارزانتر عرضه کرد، چندان که تئاترهای بزرگ رو به ورشکستگی نهادند. تهیه کنندگان نیویورکی که از همکاری با سندیکا طفره می‌رفتند، نیازهایشان تأمین نمی‌شد و بسیاری از بازیگران گردنکش از شبکه‌ی نمایشی‌ی سندیکا حذف شدند زیرا نمایشی که این بازیگران در آن نقش داشتند به سفر فرستاده نمی‌شد. در سال ۱۹۰۰ اداره‌ی تئاتر آمریکا عملاً در دستهای سندیکا بود. سندیکا که اکنون بر انتخاب نمایشنامه‌ها هم نفوذ گسترده بود، از پذیرفتن آثار غیرتجارتی احتراز می‌کرد و بیشتر به آثاری میدان می‌داد که بتواند ستارگان محبوب مردم را در آنها شرکت دهد. نتیجه آنکه تئاتر آمریکایی بین ۱۹۰۰ و ۱۹۱۵ به شدت تجارتی شد.

در میان اعضای سندیکا چارلز فرومن (۱۸۵۴ - ۱۹۱۵) بی‌تردید حائز اهمیت بیشتری است، زیرا تنها کسی بود که مستقیماً با تئاتر سروکار داشت. فرومن کار خود را با برنامه‌فروشی(۲۳۵) آغاز کرد، سپس مدیریت مالی و دلالی‌ی نمایش را پیشه کرد و در ۱۸۸۹ مدیر تئاتر شد و سرانجام در ۱۸۹۳ تئاتر امپایر(۲۳۶) را در نیویورک ساخت. در آنجا یک شرکت نمایشی‌ی معتبر تدارک دید و آثار دست اولی را سالها به صحنه برد. در سال ۱۸۹۳ کار خود را با صدور نمایش و ستاره به لندن گسترش داد و بعدها اداره‌ی پنج تئاتر را در لندن بر عهده گرفت. فرومن در اوج اقتدار برای اداره‌ی نمایشهای خود ۱۰/۰۰۰ نفر را در استخدام داشت. او، به عنوان پیشگام، همواره دو نکته را مد نظر داشت: سلیقه‌ی عام خطا نمی‌کند، و، برای جذب تماشاگر وجود ستاره یک ضرورت است. بنابراین نمایشهای خود را مطابق سلیقه‌ی جمع کثیر تماشاگران تهیه می‌کرد و توانست ستارگان فراوانی را به شهرت برساند.

تعدادی از ستارگان نمایشهای چارلز فرومن در همان آغاز همکاری با او مشهور بودند که از آن جمله‌اند جان درو دوم، ویلیام فاورشام(۲۳۷) (۱۸۶۸ - ۱۹۴۰) بازیگر محبوب و بُت نمایشهای متینه، ویولا آلن(۲۳۸) (۱۸۶۹ - ۱۹۴۸) که در اجراهای شکسپیری مهارت داشت، و اُتیس اسکینر(۲۳۹) (۱۸۵۸ - ۱۹۴۲) که در نقشهای رمانتیک و کمدیهای احساساتی خوش می‌درخشید. ستارگان دیگر فرومن عبارت بودند از هنری میلر، مارگارت آنگلین، ماد آدامز، اِتِل باریمور، ای. اچ. ساترن، و جولیا مارلو. هنری میلر(۲۴۰) (۱۸۶۰ -



**تصویر ۷۹.۱۶.** (*) کرنلیا اوتیس اسکینر از نخستین ستارگان تئاتر آمریکایی که نمایشهای نیویورکی را رونق بخشید.

۱۹۲۵) پیش از آنکه نقش اول نمایشهای امپراتوری‌ی فرومن را بر عهده گیرد، در شرکتهای گوناگون کار کرده بود. در ۱۸۹۷ به تئاتر جاده‌ها روآورد. در ۱۹۰۶ شرکت مستقلی تأسیس کرد و در ۱۹۱۸ خود تئاتری را در نیویورك ساخت. مارگارت آنگلین[221] (۱۸۷۶ - ۱۹۵۸)، از نزدیکان هنری میلر بود و در امپراتوری‌ی فرومن نقش زن اول نمایشها را ایفا می‌کرد. پس از ۱۹۱۰ به اجرای نمایشهای استاند[222] علاقه‌مند شد و با اجرای آثار یونانی و شکسپیری شهرت و محبوبت فراوانی به دست آورد. ماد آدامز[223] (۱۸۷۲ - ۱۹۵۳) از کودکی پا بر صحنه گذاشت، اما هنگامی مشهور شد که به شرکت فرومن پیوست. امروزه او را در درجه‌ی اول به خاطر بازی در نمایشنامه‌های جی. ام. بری به یاد می‌آورند، شاید از آن‌رو که نقشهای خوشبینانه و یکدست را می‌پذیرفت. آدامز در ۱۹۱۸ از صحنه کنار رفت و پس از ۱۹۳۱ فقط با قراردادهای کوتاه‌مدت و متناوب به صحنه می‌رفت. اِتِل باریمور[224]. (۱۸۷۹ - ۱۹۵۹) مدت کوتاهی نزد عموی خود جان درو دوم و هنری ایروینگ کارآموزی کرد، اما هنگامی که در ۱۹۱۰ در نمایشنامه‌ی کاپیتان جینکز از سواره نظام ظاهر شد یك شبه بدل به ستاره شد. او با آنکه هرگز در نمایشنامه‌ی مهمی بازی نکرد و در بازیگری تنها به شخصیت نیرومند خود تکیه‌داشت، در دهه‌ی ۱۹۲۰ از بازیگران مهم آمریکایی محسوب می‌شد. فعالیتهای ای. ا. ساترن[225] (۱۸۵۹ - ۱۹۳۳) و جولیا مارلو[226] (۱۸۷۰ - ۱۹۵۰) پس از سال ۱۹۰۴ به یکدیگر پیوسته بود. ساترن پیش از این پیوند به همراه ملك کولو در تئاتر جاده‌ها (نمایشهای سیار) بازی می‌کرد و در شرکت لیسیوم نیز نقش اول را داشت؛ و دوشیزه مارلو از کودکی در صحنه بود و با درامهای معمولی به شهرت رسید. از سال ۱۹۰۴ تا ۱۹۲۴ آن دو بازیگر عمده‌ی آثار شکسپیر برای تماشاگران آمریکایی بودند. اگرچه آنها نسبت به معاصران خود قابلیت کمتری داشتند، اما در دورانی که غالب بازیگران آمریکایی در نمایشهای تازه ظاهر می‌شدند آنها توانستند سنت کلاسیك را در آمریکا زنده نگه دارند.

با همه‌ی قدرتی که سندیکا داشت از مخالفت و اعتراض برخی دست‌اندرکاران تئاتر فارغ نبود. جیمز ا. هِرن[227]، خانم و آقای هَریسُن جی. فیسکه[228]، جیمز أنیل[229]، دیوید بلاسکو[230]، و دیگران در میان مخالفان سندیکا از همه نامی‌تر بودند. البته به جز فسکه‌ها بقیه‌ی این افراد بعدها با سندیکا به سازش رسیدند. مینی مادِرن[231] (۱۸۶۵ - ۱۹۳۲) از سه سالگی به صحنه

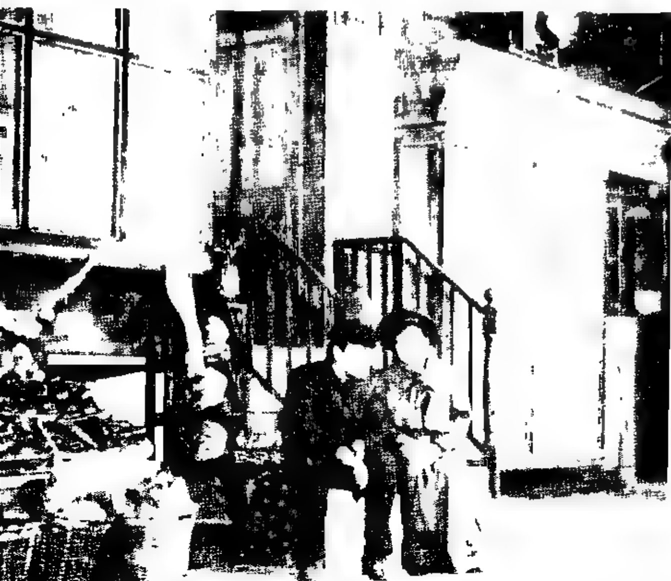




رفت و در ۱۸۸۹، هنگامی که با هریسُن گری فیسکه (۱۸۶۱ - ۱۹۴۲) درام‌نویس و ویراستار روزنامه‌ی نیویورك دراماتیك میرو[232] ازدواج کرد، شهرت زیادی کسب کرد. وی در ۱۸۹۳، پس از بازگشت به صحنه، پرچمدار درام واقعگرای نوین شد و نخستین فرد آمریکایی بود که ایبسن را در سطحی وسیع در آمریکا معرفی کرد، و نمایشنامه‌های خانه‌ی عروسك، هدا گابلر، رُسمرس هُلم، ارکان جامعه، و اشباح را اجرا کرد. روزی که سندیکا تئاترهای خود را به روی او بست، او و همسرش تئاتری را در مانهاتان (نیویورك) اجاره کردند و از ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۷ تعداد زیادی آثار درجه اول را به نمایش درآوردند. آنها برای ستارگان و ستاره‌گری ارجی قایل نبودند و نمایشهای خود را به صورت گروهی اجرا می‌کردند. خانم فیسکه، به عنوان بازیگر، به مشاهده‌ی مستقیم زندگی و مطالعه‌ی دقیق و روانکاوانه‌ی نقشهایش معتقد بود. او رشته‌ی حرفه‌یی (در نقشهای ثابت) را کنار گذاشت و بازیگرانش را ترغیب کرد که تا حد ممکن نقشهای متنوع را بر عهده گیرند. شاید بتوان گفت که خانم فیسکه بیش از هر بازیگر دیگر آمریکایی، در دوران خود، راه را برای تئاتر نوین آمریکایی هموار کرد.

جیمز أنل (۱۸۴۷ - ۱۹۲۰) که امروزه به واسطه‌ی پسرش یوجین أنل در یادها مانده است، از دهه‌ی ۱۸۸۰ تا جنگ جهانی‌ی اول یکی از مشهورترین بازیگران آمریکایی محسوب می‌شد. با آنکه اسنعد د او در بازیگری آینده‌ی درخشانی برای او تدارك دیده بود، به ایفای نقش قهرمان نمایشنامه‌ی کنت مونت کریستو[233] قناعت کرد. او از ۱۸۸۳ ایفای نقش را آغاز کرد و پس از آن به ندرت در اثر دیگری ظاهر شد.

مؤثرترین مخالف سندیکا دیوید بلاسکو (حدود ۱۸۵۴ - ۱۹۳۱) نام داشت. او تهیه کننده و درام‌نویسی



**تصویر ۸۰.۱۶.** خانم فیسکه و هالبروك بلین در نمایشنامه‌ی **رستگاری‌ی نل** (۱۹۰۸) اثر ادوارد شلدان. اهدایی مجموعه‌ی تئاتری‌ی هابلیتزل. دانشگاه تکزاس، آوستین.

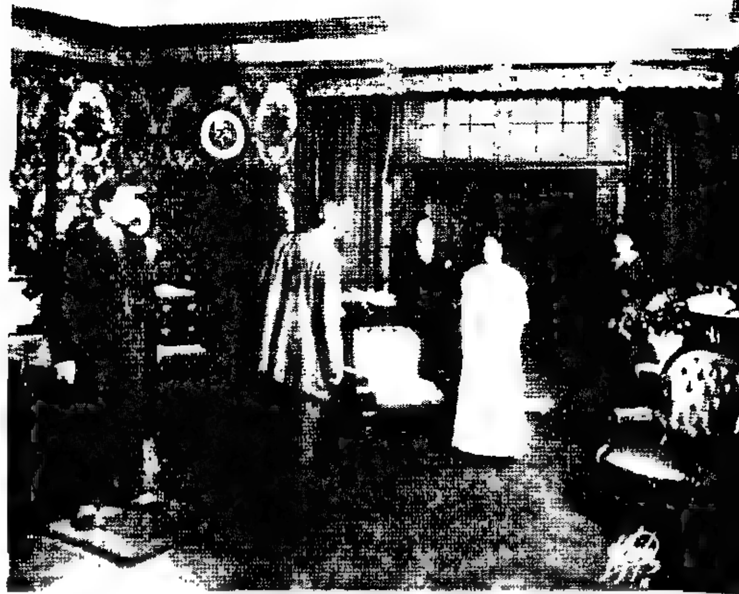
بود که از بسیاری جهات با فرومن قابل مقایسه است. بلاسکو در سان‌فرانسیسکو متولد شد و از کودکی پا بر صحنه گذاشت و در دوازده‌سالگی نخستین نمایشنامه‌ی خود را نوشت. هنگامی که در ۱۸۸۲ کالیفرنیا را ترك می‌کرد بیش از ۱۰۰ نمایشنامه نوشته یا اقتباس کرده بود و حدود ۳۰۰ نمایشنامه به صحنه برده بود. در نیویورك، پس از آنکه ملك‌کی از مدیریت تئاتر مدیسُن اسکوئر[۲۵۴] کنار رفت، بلاسکو جای او را گرفت و سپس در تئاتر لیسیوم مدیر صحنه‌ی ملك‌کی شد. بین سالهای ۱۸۸۷ و ۱۸۹۰ بلاسکو با همکاری‌ی هنری سی. دومیل[۲۵۵] (۱۸۵۰ - ۱۸۹۳) چهار نمایش بسیار موفق را در تئاتر لیسیوم تهیه کرد و در طول دهه‌ی ۱۸۹۰ به درام‌نویسی ادامه داد و آثاری همچون دختری که ترکش کردم[۲۵۶] (۱۸۹۳)، قلب مِریلند[۲۵۷] (۱۸۹۵)، و زازا[۲۵۸] (۱۸۹۹) را نوشت. اگرچه در دهه‌ی ۱۸۹۰ گهگاه نمایشی تهیه می‌کرد، اما تا سال ۱۹۰۲ هنوز تئاتری نداشت. در ۱۹۰۷ تئاتر استوویزان[۲۵۹] را (که در ۱۹۱۰ نامش به تئاتر بلاسکو تغییر یافت) گشود و در ساختمان آن همه‌ی اصلاحات نوین در تئاتر را رعایت کرد و تا سال ۱۹۲۷ در این تئاتر کار کرد. تئاتر بلاسکو هرگز به صورت شرکت سهامی کار نکرد و همواره برای هر نمایش با بازیگرانش قراردادی تازه می‌بست.

امروزه بلاسکو را به عنوان تهیه کننده به سه دلیل به یاد می‌آورند: قدرت ستاره‌سازی، واقعگرایی در اجرا، و مخالفت با سندیکا. او نیز همچون فرومن کاملاً وابسته به بازیگران ستاره بود و بسیاری از آنها را خود تربیت کرد و بر طبق امکانات بازیگرانش نمایشنامه نوشت یا انتخاب کرد. ستارگان او عبارتند از خانم لسلی کارتر[۲۶۰]، (۱۸۶۲-۱۹۳۷) که از ۱۸۹۵ تا ۱۹۰۵ در بسیاری از نمایشهای بلاسکو بازی کرد؛ بلانش بیتس[۲۶۱]، (۱۸۷۳ - ۱۹۴۱) که بویژه به خاطر ایفای نقش در نمایشنامه‌ی مادام باترفلای[۲۶۲] (۱۹۰۰)، و دختری از غرب طلایی[۲۶۳]، (۱۹۰۵) در یاد مانده است. (او بعدها در نمایشهای فرومن نیز بازی کرد)؛ فرانس استار[۲۶۴]، (۱۸۸۶ - ۱۹۷۳) بازیگری متنوع که در آثاری همچون گل سرخ رانچو[۲۶۵] (۱۹۰۶) از بلاسکو، و آسانترین راه[۲۶۶] (۱۹۰۹) از یوجین والتر[۲۶۷] به عنوان ستاره ظاهر شد؛ و دیوید وارفیلد[۲۶۸]، (۱۸۶۶ - ۱۹۵۱) که قبلاً بازیگر نمایشهای بورلسك بود و بلاسکو او را ایفاگر نقشهای جدی‌تری کرد و در نمایشنامه‌هایی چون دلال حراج[۲۶۹] (۱۹۰۹)، بازگشت پیتر گرین[۲۷۰]، (۱۹۱۱)، و تاجر ونیزی (که در ۱۹۲۲ اجرا شد) نقش اول را بر عهده گرفت.

شهرت عمده‌ی بلاسکو امروزه مدیون صحنه‌پردازی‌ی او است. او نیز همچون دیلی و ملك‌کی همه‌ی جنبه‌های نمایش خود را به دقت تحت نظر می‌گرفت. رعایت جزئیات واقعگرایانه در آمریکا در آثار او به اوج تحول خود رسید. بلاسکو در نمایشنامه‌ی همسر فرماندار[۲۷۱] (۱۹۱۲)، یك سالن غذاخوری‌ی کودکان را عیناً در صحنه ساخت و یك زنجیره‌ی رستوران کودکان در روزهای نمایش این نمایشنامه غذایی تهیه می‌کرد که در صحنه‌ی او خورده می‌شد. در نمایشنامه‌ی آسانترین راه، بلاسکو همه‌ی وسایل یك اتاق پانسیون و از جمله کاغذ دیواری‌های آن را خریداری کرد و آنها را در صحنه‌ی خود به کار گرفت. صحنه‌های پرجمعیت او نیز به خاطر صحت و قدرت خود شهرت داشتند. او همچنین با همکاری‌ی لوییس هارتمن[۲۷۲] تجربیات بسیاری در نورپردازی انجام داد. مثلاً در صحنه‌ی شب در نمایشنامه‌ی مادام باترفلای که دوازده دقیقه بود، تغییرات نور از غروب آفتاب تا طلوع روز بعد را به شکلی واقعگرایانه نشان داد. حدود ۱۹۱۵، بلاسکو نورهای متمرکز در بالای جایگاه تماشاگران را جانشین نورهای زمینی در صحنه کرد و وسیله‌یی تازه برای نورهای رنگین ساخت. باید گفت که بلاسکو برای کمال بخشیدن به اجراهای خود در سنتهای سده‌ی نوزدهمی باقی ماند، زیرا می‌کوشید حداکثر توهم

تصویر ۸۱.۱۶. (*) دیوید بلاسکو درام‌نویس و تهیه‌کننده‌ی موفق آمریکایی که ستارگان زیادی را تربیت کرد.





تصویر ۸۲.۱۶. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی پرونده‌ی یک نوشته‌ی ادوارد لاک، که توسط دیوید بلاسکو کارگردانی شد (۱۹۱۲). دقت در جزئیات صحنه در این عکس قابل توجه است. برگرفته از مجموعه‌ی تئاتری‌ی دانشگاه تگزاس، آوستین.



تصویر ۸۳.۱۶. صحنه‌ی نمایشنامه‌ی همسر فرماندار، که توسط دیوید بلاسکو اجرا شد. در این طراحی، یک رستوران بچه‌ها به شکل واقعی‌ی آن به صحنه آورده شده است برگرفته از مجله‌ی تئاتر (۱۹۱۲)

بصری را به شیوه‌ی بوسکولت رعایت کند.

بـلاسکو نـخستین‌بار در ۱۹۰۲، هـنگامی کـه می‌کوشید نمایشنامه‌ی دلال حراج را بـه سـفر بـبرد، بـا سندیکا برخورد پیدا کرد و کار ایـن درگـیری در سـال ۱۹۰۶ به دادگاه کشید. در ۱۹۰۹ نـمایشهای او چـنان محبوبیتی به دست آورده بودند که سندیکا مجبور شـد نظریات او را بپذیرد، گو اینکه بلاسکو کاملاً با سندیکا به توافق نرسید. کنار آمدن سـندیکا بـا بـلاسکو نـخستین شکستی بود که بر سندیکا وارد آمد.

با ظهور برادران شوبرت، سندیکا سرانجام کـوتاه آمد و پذیرفت که امتیازاتی بدهد. سه برادر بـه نـامهای سام[۲۷۳] (۱۸۷۶ - ۱۹۰۵)، لی[۲۷۴] (۱۸۷۵ - ۱۹۵۴)، وجاکوب جی. شوبرت[۲۷۵] (۱۸۸۰-۱۹۶۳) کـارخـود را در سیراکوز و نیویورك آغاز کـردند و سـرانـجام در ۱۹۰۰ تئاتری را در شهر نیویورك اجاره کردند. هنگامی کـه سـندیکا در ۱۹۰۵ از اجـرای نـمایشهای آنـها در تئاترهای خود اجتناب کرد آنها تـصمیم بـه رقـابت بـا سـندیکا گـرفتند و ایـن دوره‌یـی بـود کـه شـیوه‌ی خودخواهانه و آمرانه‌ی سندیکا نارضایتیهایی به وجـود آورده بود. بنابراین مدیران تئاترهای محلی امکاناتی در اختیارشوبرت‌ها گذاشتند. در ۱۹۰۸ تعدادی از تئاترها به نفع شوبرت‌ها از سندیکا سرپیچی کردند و این طغیان در سال ۱۹۱۰ شدت گرفت و سرانجام اتحادیه‌ی ملی‌ی صاحبان تئاتر[۲۷۶] تأسیس شد. کشمکش میان سندیکا و شوبرت‌هادر ۱۹۱۳ به اوج خود رسید و پس از آن تب سندیکا فروکش کرد. از طرف دیگر، پس از مرگ فرومن در ۱۹۱۵، سندیکا تضعیف شد و پس از ۱۹۱۶ دیگر نیروی مؤثری به شمار نمی‌رفت. متأسفانه شوبرت‌هانیز همان‌قدر مستبد و انحصارگر شـدند کـه سـندیکا بـود. آثاری که آنها تهیه کردند همچون نـمایشهای مـوزیکالِ مجلل اما بی‌مایه ارزیـابی شـده‌انـد. تـعداد نـمایشهای شوبرت‌ها پس از ۱۹۴۵ رو به کاهش نهاد اما تا سـال ۱۹۵۶ «جاده‌ها»ی آمریکا همچنان در کنترل آنها بود. در این سال آنها مجبور شدند به دستور دولت بسیاری از تئاترهای خود را بفروشند.



**تـصویر ۸۴.۱۶.** پرده‌ی اول از نـمایشنامه‌ی **جدایی‌ی بزرگ** نوشته‌ی ویلیام واگان مودی، که در آن هنری میلر و مارگارت آنگلین بازی کردند (۱۹۰۶). اهدایی مجموعه‌ی تئاتری هابلتزل، دانشگاه تکزاس، اوستین.

اگرچه تئاتر آمریکایی در سلطه‌ی سـوداگـران و سرمایه‌داران بود، اما گروه‌های معدودی کوشیدند دیدگاه تازه‌یی در تئاتر عرضه کـنند. از آن جـمله است تـئاتر مستقل کریتریون[۲۷۷] (۱۸۹۷ - ۱۹۰۰) در نیویورك به سرپرستی‌ی آرنولد دیلی[۲۷۸] (۱۸۷۵ - ۱۹۲۷) که در ۱۹۰۵ فصل نمایشی‌ی دو ماهه‌یی را بـه اجـرای آثـار بـرناردشاو اخـتصاص داد؛ و تـئاتر نـو[۲۷۹] (۱۹۰۶ - ۱۹۰۷) در شیکاگو. اما کار چنین گروه‌هایی خطر کردن محسوب می‌شد و در نهایت تأثیر چندانی بر تئاتر آمریکا نگذاشت.

با توجه به شرایطی که تئاتر آمریکا را بین ۱۸۹۵ و ۱۹۱۵ در سـلطه داشت تـعجبی نـدارد اگـر بـبینیم مـوفقترین درام‌نـویس آمـریکایی در ایـن دوره کـلاید فیچ[۲۸۰] (۱۸۶۵ - ۱۹۰۹) بوده است. فیچ پس از آنکه نمایشنامه‌ی بـرومل زیـبا[۲۸۱] (۱۸۹۰) را بـه سـفارش ریچارد مانسفیلد[۲۸۲] نوشت، حدود شصت نـمایشنامه‌ی دیگر خلق کرد کـه مـهمترین آنـها عـبارتند از بـاربارا فریتشی[۲۸۳] (۱۸۹۹)، کـاپیتان جـینکز از سـواره نـظام (۱۹۰۹)، دخـتری بـا چـشمهای سـبز[۲۸۴] (۱۹۰۲)، حـقیقت[۲۸۵] (۱۹۰۷)، و شـهر[۲۸۶] (۱۹۰۹). در فـصل نـمایشی‌ی ۱۹۰۰ - ۱۹۰۱ ده نـمایشنامه از فـیچ در نیویورك یا در جاده‌ها به نمایش درآمد. فیچ ناظر دقیقی بود و توانست زندگی‌ی دوران خـود را بـه خـوبی در آثارش منعکس کند. آثار او را به خاطر صحنه‌های آرام اما پرشدتش ستوده‌اند و شـاید بـه واسـطه‌ی شـرایط پرشتابی که در آن کار می‌کرد موفق نشد در آثارش بـه ژرفـای واقـعی دست یـابد. فـیچ نـخستین درام‌نـویس آمریکایی بود که آثارش را به طور مرتب چاپ می‌کرد و الگوی او تا به امروز پیروی شده است.



**تـصویر ۸۵.۱۶.** (*) ویلیام واگان مودی شاعر و درام‌نویس آمریکایی.

در دهـه‌ی اول سـده‌ی بیستم، ویـلیام واگـان مـودی[۲۸۷] (۱۸۶۹ - ۱۹۱۰) درام‌نـویسـی بـا آیـنده‌ی درخشـان ارزیابی می‌شد. او حدود سـال ۱۹۰۰ نوشتنِ درامهای ادبی را آغاز کرد، در حالی که اسـتاد دانشگـاه شیکاگو و شاعری پرمنزلت بود. نخستین اثرش جدایـی بـزرگ[۲۸۸] (۱۹۰۶)، تـوسط هـنری مـیلر و مـارگارت آنگلین به صحنه رفت و در آغاز همچون نقطه‌ی تحولی در درام آمریکایی تلقی شد، زیرا توانسـته بـود حـرکت نمایشی‌ی هیجان‌انگیزی را با شایستگی‌ی ادبی‌ی قـابل توجهی با هم درآمیزد. ایـن اثـر دربـاره‌ی «جـدایـی‌ی بزرگ» بین شرقِ خودآگاه اما فرسوده با غربِ خشن و دریادل است که با مـوفقیت درامـاتیزه (نـمایشی) شـده است. تنها اثر دیگری که از مودی به صـحنه رفت شـفا دهنده‌ی ایـمان[۲۸۹] (۱۹۰۹) نام داشت که مـورد تـوجه چندانی قرار نگرفت، شاید از آن‌رو که قـهرمان داسـتان




تصویر ۸۶.۱۶. (*) تصویری از خیابان برادوی در نیویورک در سال ۱۹۲۴. این خیابان هنوز هم مرکز تئاترهای نیویورک است

متقاعد کننده نبود. مرگ زودرس مودی امید کسانی را که در آثار او طلیعه‌ی یک درام واقعاً آمریکایی را دیده بودند بر باد داد.

از ۱۹۱۵ به تدریج تئاتر در آمریکا محبوبیت خود را از دست داد. علت این امر یکی افزایش تصاعدی‌ی قیمت بلیطها، و دیگری رقابت سرسختانه، به‌ویژه از جانب سینما بود. بلافاصله پس از نمایش «کینه تُسکوب[۴۹۰]» به وسیله‌ی تامس ادیسُن[۴۹۱] در ۱۸۹۴، «شهر فرنگی[۴۹۲]» ها آغاز به نمایش تصاویر متحرک کردند. این نمایشها را هر بار تنها یک نفر می‌توانست تماشا کند تا آنکه جورج ایستمن[۴۹۳]، با اختراع فیلمهای قابل انعطاف، و تامس آرمات[۴۹۴] با اختراع پروژکتور، امکان نمایش فیلم برای جمع کثیر را فراهم آوردند.

در ۱۹۰۵ نخستین «نیکل اُدئون[۴۹۵]» در مک کیسپورت، پنسیلوانیا به کار افتاد و در ۱۹۰۹ حدود ۸۰۰۰ سینما از این‌گونه در آمریکا برپا شد. نخستین سینماهای «نیکل اُدئون» گنجایش ۱۰۰ تماشاگر را داشتند و تنها فیلمهای کوتاه نمایش می‌دادند. در ۱۹۱۴، با گشایش تئاتر استراند[۴۹۶] در نیویورک، با جایگاهی که گنجایش ۳۳۰۰ تماشاگر را داشت، گرایش به ساختن تماشاخانه‌های بزرگ آغاز شد. فیلم تولد یک ملت[۴۹۷] (۱۹۱۵) ساخته‌ی د. و. گریفیث از واقعگراییها و قدرت ملودراماتیک موجود در نمایشهای بلاسکو فراتر رفت و همچون رقیبی جدی برای تئاتر پا در میدان گذاشت. سینما با امکانات برتر فنی در خلق صحنه‌های تماشایی و با قیمتی بسیار نازلتر از تئاتر، به تدریج توجه





تصویر ۸۷.۱۶. نخستین صحنه‌ی گردان که در غرب آمریکا به کار رفت. این صحنه را کارل لاتن سلاگر برای تئاتر رزیدنتس، مونیخ، طراحی کرده بود. (۱۸۹۶). اهدایی موزه‌ی تئاتر مونیخ.

تماشاگرانی را که در تئاتر به دنبال توهم‌گرایی و هیجان بودند به سوی خود جلب کرد. متأسفانه تجارتی شدن تئاتر در آمریکا نیز بخش عظیمی از تماشاگران فرهیخته‌ی تئاتر را دلسرد کرده بود، از این‌رو مقاومت آنها نیز در مقابل پدیده‌ی سینما به صفر رسیده بود.

رقابت با سینما یک شبه موجب انقلاب در تئاتر نشد. در ۱۹۱۵ هنوز حدود ۱۵۰۰ تئاتر رسمی در خارج از نیویورک وجود داشت و تعداد نمایشهای تئاتری در برادوی[۴۹۸] تا فصل نمایشی‌ی ۱۹۲۷ – ۱۹۲۸ هنوز رو به افزایش بود. اختراع سینمای ناطق در ۱۹۲۷ و بحران سال ۱۹۲۹ در آمریکا، آخرین ضربه را نیز بر تئاتر آمریکا وارد آورد، چنان که در سال ۱۹۳۰ تنها ۵۰۰ تئاتر در خارج از نیویورک به جا ماند و از آن پس تعداد تئاترها رو به کاهش نهاد.

اگرچه این جهت‌گیری‌ی تازه تا ۱۹۱۵ کاملاً مشهود نبود، اما برای بسیاری از صاحبنظران روشن بود که روشهای کهن در تهیه‌ی نمایشهای تئاتری دیگر از رسم افتاده‌اند. از طرف دیگر، تجارتی شدن تئاترها بتدریج، از تعداد مجموعه‌های نمایشی کاسته بود و جای خود را به نمایشهای حساب شده برای جذب تماشاگر بیشتر سپرده بود. تشخیص این نقیصه، پیدایی‌ی شیوه‌های تازه، و تغییر عقاید در باب تئاتر نوین آمریکا هنوز در راه بود.

## نوآوری‌های عمده‌ی فنی، ۱۸۷۵ - ۱۹۱۵

بین ۱۸۷۵ و ۱۹۱۵ چند نوآوری‌ی مهم فنی در تئاتر جهان پیدا شد که غالباً از آلمان آغاز شده بود. انگیزه‌ی بسیاری از این نوآوریها نیازِ گروه‌ها به تغییرات صحنه و جابه‌جایی‌ی قطعات سه بعدی‌ی دکور بود. این دکورها جای بالها و پرده‌هایی را که هنوز با سیستم نرده – ارابه[۴۹۹] کار می‌کردند گرفته بودند. یکی از مهمترین وسایل جدید، صحنه‌های گردان بود. نخستین صحنه‌ی گردان در تئاتر رزیدنتس در مونیخ، در سال ۱۸۹۶،



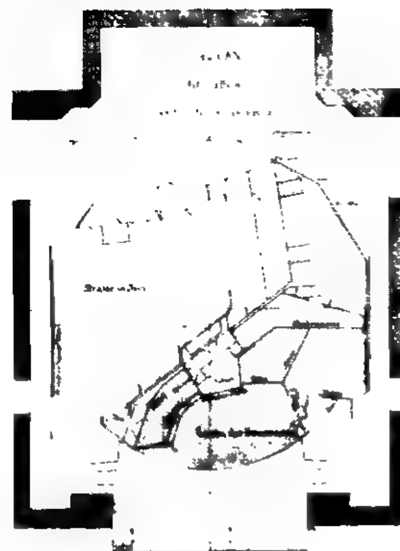
**تصویر ۸۸.۱۶.** این صحنه نیز از نخستین صحنه‌های گردانی بود که برای اپرای **دون ژوان** اثر موزار، برای تئاتر رزیدنتس مونیخ به کار رفته است. (۱۸۹۶). طرف راست نقشه‌یی است که دو صحنه را در دکور جا داده است. طرف چپ طرح عکسی از این صحنه‌ها ارائه شده است. اهدایی موزه‌ی تئاتر مونیخ.

توسط کارل لاوتن شلاگر[۵.۱۰](۱۸۴۳ – ۱۹۰۶) مستقر شد. توانایی‌ی این دستگاه در جابه‌جا کردن چندین دکور و امکان تغییر آنها توسط یک گردش دورانی‌ی صحنه موجب شد که، پس از ۱۹۰۰، اشکال گوناگونی از آن اقتباس شود. راه‌حل دیگر را که سکوی لغزان بود فریتس برانت[۵.۱۱](۱۸۴۶ – ۱۹۲۷) در تالار سلطنتی‌ی اپرای برلن، حدود ۱۹۰۰، عرضه کرد. در این شیوه، دکورها را در خارج صحنه بر روی سکویی قرار می‌دادند و توسط واگنهای متحرکی به صحنه حمل می‌کردند. صحنه‌های مجهز به بالاکش نیز به شکلهای گوناگونی ساخته شد. در تئاتر هنری‌ی مونیخ، تئاتر بورگ و جاهای دیگر، کف صحنه را به بخشهای چندی تقسیم می‌کردند به طوری که هر بخشِ صحنه امکان تبدیل به سطوح مختلف برای بازی یا بالا کشیدن اشیای سنگین از زیر صحنه را داشته باشد. شیوه‌ی پیچیده‌تری نیز به کار می‌رفت که در ۱۹۱۴ در تئاتر ایالتی‌ی درسدن توسط آدولف لینه‌باخ[۵.۱۲](۱۸۷۶ – ۱۹۶۳) ساخته شد. این شیوه از ترکیب سکوهای لغزان و بالاکش‌ها به وجود آمده بود. این وسایل پیچیده‌ی مکانیکی، باماشبهای پرواز، بالاکش‌های دستی و واگنهای کوچکی که بر سکوهای متحرك سوار می‌شدند کاملتر شدند. وسایل مکانیکی‌ی صحنه در آلمان بیش از کشورهای دیگر به کار برده شدند، به دو دلیل: اول اینکه در تئاترهای آلمانی مخارج این تجهیزات از طرف دولت تأمین می‌شد. دیگر اینکه واقعگرایی، پیش از آنکه در کشورهای دیگر فراگیر شود، اساساً از رواج افتاده بود زیرا از آن پس، تأکید نمایشها بیشتر بر دکورهای ساده شده قرار گرفت و وسایل پیچیده‌ی مکانیکی دیگر نقش قاطعی نداشتند.

بسیاری از تئاترهای آلمانی در این دوره همچنین گنبدهایی گچی (یا کوپلهوریزونت[۵.۲۰]) در بالای سقف صحنه داشتند تا عمقی نامتناهی ایجاد کنند و قسمت بالای قطعاتِ دکور را نیز ببندند. در تئاترهای دیگر برای چنین کارکردی از سیکلورامای پارچه‌یی استفاده می‌کردند که از مکانی در بالای صحنه و بر گرد آن آویخته می‌شد.

تجربیات بسیاری نیز در نورپردازی به عمل آمد و ابزارهایی، مثل محورهای نصبِ نور، در بالای صحنه





مورد استفاده قرار گرفت. پس از ۱۹۰۷ اصلاحاتی در لامپهای سیمایی به وجود آمد که می‌شد نیروی بیشتری را از برق گرفت. در ۱۹۱۳ لامپهای ۱۰۰۰ واتی و فیلترهای رنگی در دسترس بود و نورهای متمرکز (اسپات لایت) نیز متداول شده بود. سرانجام نورهای زمینی در پایین صحنه جای خود را به نورافکنهای متمرکز سپردند که در بالای جایگاهِ تماشاگران نصب می‌شدند. یکی از سیستمهای پیشرفته‌ی نورپردازی در این دوره توسط ماریانو فورتونی[۵.۲۱](۱۸۷۱ – ۱۹۴۹) ساخته شد. او نورهایی با شدت زیاد را بر دیواره‌هایی از ابریشم رنگین می‌تاباند و انعکاس نور آنرا بر گنبدهای گچی می‌انداخت. این سیستم، با دستگاه‌های مجهز برای تغییر این دیواره‌ها و کنترل نور، توانست متنوع‌ترین نورهایی را که تا آن زمان شناخته شده بود حاصل کند. اما پیچیدگی‌ی این دستگاه‌ها و هزینه‌ی زیاد آنها مانع از رواجشان در سطح وسیع شد. با این‌حال تجربه‌های فوق نشان از توجهی دارد که در آن زمان نسبت‌به نورپردازی پیدا شده بود.

جایگاه تماشاگران نیز در این دوره تغییرات چشمگیری یافت که غالباً تحت‌تأثیر تئاتری قرار داشتند که واگنر در بایروت ساخته بود. غرفه‌ها کم‌کم ناپدید شدند و از تعداد ایوانها کاسته شد (گاه اصلاً ایوانی در کار نبود)؛ راهروی وسط جایگاه محدودتر شد؛ و خط دید تماشاگران اصلاح شد. هنگامی که کارگردانها کوشیدند فاصله‌ی بازیگران و تماشاگران را از میان بردارند پیش صحنه مورد توجه بیشتری قرار گرفت و در بعضی از تئاترها طاق پروسینیوم حذف شد. سرانجام حاکمیت تئاتر ایتالیایی که از سده‌ی هفدهم صحنه‌ها را تسخیر کرده بود، برای نخستین بار مورد تاخت و تاز قرار گرفت.

از ۱۹۱۵ به بعد استانده‌های پذیرفته شده از ۱۸۷۵ به تدریج از رواج افتادند. اگرچه واقعگرایی‌ی بصری هنوز در تئاترهای تجارتی حاکم بود، اما یك رشته تجربه‌های نوین در تئاتر آن را مورد تردید قرار می‌داد. این تجربه‌ها را به طور کلی می‌توان چنین برشمرد: نیاز به یك نمایش وحدت‌دار، وجود کارگردانی پرقدرت، و صداقت هنری، چنان که روزگاری در یونان باستان مرئی بود. بدین‌معنی که تئاتر بار دیگر همچون جایگاهی برای عرضه‌ی درون‌بینی‌ها و مکانی برای گرد آمدن شناخته شد. جنگ جهانگیر اول برای مدتی این تحولات را سد کرد، اما خود انگیزه‌ی بازیابی‌ی دستاوردهای نوین شد. دست‌اندرکاران تئاتر پس از جنگ با اطمینانی تازه و نیرویی نوین، کار را دنبال کردند.



## نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

یکی از راه‌های مطالعه‌ی تاریخ تئاتر بازسازی‌ی نمایشهای مشخصی از دوران گذشته است. مسلماً نمایشی را که در گذشته اجرا شده نمی‌توان به طور کامل بازسازی کرد، اما هرآنچه در این کار به دست می‌آید بسیار بیش از انتظار است. در این رهیافت لازم است همه‌ی اطلاعات درباره‌ی همه‌ی جزئیات مربوط به یک اجرا جمع‌آوری شود، از جمله: شرایط و قراردادهای رایج تئاتری در آن زمان، درام‌نویس، متن نمایش، کارگردان، بازیگران، ساختمان تئاتر، دکورها، لباسها، نور، موسیقی، تمرینها، اجراها، تماشاگران، و برخورد منتقدان. بر این کار همچنین لازم است هر چیزی را که دست‌اندرکاران نمایش یا تماشاگران در جایی نقل کرده یا نوشته‌اند، و نیز همه‌ی شواهد عینی‌ی موجود را گرد آوریم. با در دست داشتن این مواد می‌توان برداشتی کامل و ملموس از کلیه‌ی عناصری که در کار تولید آن نمایش دخالت داشته‌اند به دست آورد، چنان که بتوان نمایش را صحنه به صحنه پیگیری کرد. این روش نه تنها نحوه‌ی اجرای یک نمایش را در گذشته، بلکه همچنین تئاتر آن دوره را به صورتی زنده به ما می‌نمایاند. یادداشتهای صحنه از جمله‌ی بهترین منابع اطلاعاتی‌ی ما از اجراهای قدیمی هستند به‌ویژه آنهایی که پس از ۱۸۵۰ تهیه شده‌اند. تا پیش از این تاریخ جزئیات اندکی در یادداشتها ضبط می‌شد، چرا که رعایت جزئیات کار و بار صحنه بر عهده‌ی خود بازیگران بود. در حالی که در یادداشتهای صحنه‌ی متعلق به اواسط سده‌ی نوزدهم، جزئی‌ترین اطلاعات در باب همه‌ی عناصر یک نمایش ضبط می‌شد.

چارلز شاتوک(۵.۵) فهرستی از یادداشتهای صحنه (کتاب سوفلورها)ی نمایشهای شکسپیری منتشر کرد که زیر عنوان کتاب راهنمای نمایشهای شکسپیری: همراه با شرح و تصویر (اوربانا، ۱۹۶۵)(۶.۵) در کتابخانه‌ها و مجموعه‌های شخصی موجود است. مطالعات شاتوک در باب اجراهای شکسپیری همچنین الگوهایی به ما می‌دهند که می‌توان براساس آنها نمایشهای معینی از شکسپیر را بازسازی کرد، از جمله نمایش شاه جان، با اجرای چارلز مك روی (اوربانا، ۱۹۶۲)(۷.۵) و هملت با اجرای ادوین بوث (اوربانا، ۱۹۶۹)(۸.۵). حاصل تحقیقات شاتوک در کتابهایی کامل و مفصل گردآمده، اما برای بازسازی‌ی یک نمایش قدیمی حتی با اطلاعات کمتری نیز می‌توان موفق شد.

مطالعه‌ی مباحث انتقادی‌ی نمایشنامه‌های تازه و





سبکهای نوین اجرایی بین سالهای ۱۸۷۵ و ۱۹۱۵ می‌تواند برای ما روشنگر باشد، زیرا این مقالات به ما کمك می‌کنند تا غوغایی را که نمایشنامه‌ها و اجراهای نوآور برمی‌انگیختند بفهمیم، حال آنکه امروزه این نمایشنامه‌ها چندان جنجالی به پا نمی‌کنند. ایبسن، به عنوان نمایشنامه‌نویس، به‌ویژه در مرکز این مشاجرات قرار داشت. در اینجا بخشی از نقد کلمنت اسکات(۱۰.۵) را درباره‌ی نمایشنامه‌ی اشباح نقل می‌کنیم:

اگر مردم به مباحث نامطبوعی از این دست علاقه‌مندند ... اگر منظور آن است که بانوان محترم را از تماشاخانه‌ها برانیم و تالار نمایش را به بیمارستان عمومی و اتاق تشریح بدل کنیم حرفی نیست .... اما بهتر است به جای افراط در نمایشی کردن یك بیماری‌ی مسری در صحنه بیاییم نمایشنامه‌های خوب بنویسیم. کدام آدم عاقلی اشباح را یك نمایشنامه‌ی خوب می‌خواند؟ ... اگر ایبسن با نوشتن این چیزها درام‌نویس شناخته می‌شود، پس باید اذعان کرد که هنر درام نویسی مرده است ....

اخبار مصور لندن(۱۱.۵)، ۲۱ مارچ ۱۸۹۱

گرانویل بارکر نیز، وقتی کوشید آثار شکسپیر را به دور از توهم‌گرایی در صحنه اجرا کند، به سختی مورد استهزا قرار گرفت. در اینجا قسمتهایی از نقدی را که درباره‌ی نمایش رؤیای شب نیمه‌ی تابستان، در سال ۱۹۱۵، نوشته شده است نقل می‌کنیم (یکی از صحنه‌های بارکر را می‌توانید در صفحه‌ی ۷۰ همین کتاب بیابید):

بگذارید بگویند در صحنه‌پردازی تئاتر این آخرین فریاد است ... تغییرات صحنه توسط پرده‌هایی انجام می‌گرفت که با جریان باد به لرزش درمی‌آمدند تا هر نوع توهمی را از واقعیت بزدایند .... از هیچ انسان عاقلی .... نمی‌توان انتظار داشت این پرده‌های صورتی رنگ ابریشمی را به عنوان سقف خانه، و پرده‌های ابریشمی‌ی سبز رنگ را به جای درختان جنگل بگیرد ..... امیدوارم اینها طلیعه‌ی تئاتر آینده نباشند، تئاتری که در آن دکورها نه صحنه‌پردازی که تنها تزییناتی بر صحنه‌اند.

نقد از جی. سی. دی. اُدن، تجدید چاپ در کتاب شکسپیر از ایروینگ تابنرتُن(۱۲.۵)، نیویورک، ۱۹۲۰)، بخش دوم، صفحه‌ی ۴۶۷ - ۴۶۸

افراطی‌ترین شکل جدایی از واقعگرایی را شاید بتوان در نمایشهای لونه - پو، در تئاتر لوور پاریس یافت. در اینجا نه تنها دکورها از واقعگرایی دور شدند بلکه بازیگری نیز به شدت شیوه‌پردازی شد:

ساده‌ترین و حساسترین چیزها با کلمات و حرکات بازیگران لوور شکلی دیگرگونه می‌یابند. آنها با حالتی خلسه‌آمیز در جهان لایتناهی خیال خود زندگی می‌کنند. همچون هذیان‌گویان به نقطه‌یی در مقابل خود، به دوردست خیره می‌شوند. صدایشان پژواك می‌گیرد و بیانشان متلاطم می‌شود، چنان که گویی سعی دارند به ما بفهمانند که ابلهند.

جام جهان‌نما(۱۳.۵)، ۵ مارس ۱۸۹۴

شاید شاخصترین جنبه‌ی دوران بین ۱۸۷۵ و ۱۹۱۵ کوششی بود که در راه تعریف دوباره‌ی «هنر تئاتر» به عمل آمد. آپیا و کریگ رهبران این جنبش بودند. در اینجا بخشهایی از یك مقاله‌ی آپیا را نقل می‌کنیم. آپیا پس از برشمردن ضعفهای تئاتر سده‌ی نوزدهم (که به زعم او به واسطه‌ی تباینی است که میان دکورهای نقاشی شده‌ی ثابت، دوبعدی، کف صحنه‌ی مسطح، با بازیگرانِ متحركِ سه بعدی وجود داشت) با این پرسش آغاز می‌کند:

اگر قرار بود کار خود را با .... اندام نرم و قالب‌پذیر و متحرك انسان آغاز کنیم چه اتفاقی می‌افتاد؟ ... یك شیء تنها به واسطه‌ی نوری که بر آن می‌تابد به دیده‌ی ما سه بعدی می‌آید ... [به‌علاوه] حرکت انسان ... برای آنکه به‌کمال خود را بیان کند نیاز به مانع و سد دارد. بنابراین تحرك بازیگر تنها هنگامی می‌تواند در راه هنر به‌کار برده شود که به شکلی صحیح با اشیاء صحنه و کف صحنه در ارتباط قرار گیرد. پس برای استفاده‌ی هنرمندانه از بدن انسان در صحنه دو شرط اساسی لازم است: نور، که قالب‌پذیری آن را ظاهر کند، و هماهنگی با دکور، به‌گونه‌یی که حالات و حرکات نمایانتر شود ... تأثیر نور بی‌کران است .... [اگر درست به‌کار برده شود] بازیگر دیگر صرفاً کسی نیست که در مقابل نور و سایه‌های رنگین راه می‌رود؛ بلکه چنان می‌نماید که در فضایی که متعلق به او و از نوع خود او است پیچیده شده است ....

و هم صحنه را می‌توان همچون حضور زنده‌ی بازیگر تعریف کرد.

... [اگر برآنیم که توهم صحنه را به صورت صحیح به وجود آوریم] باید دکور را تا حد ممکن ساده کنیم ... کف صحنه را بکلی تغییر دهیم، و مهمتر از همه آنکه امکانات مناسبی برای نورپردازی فراهم آوریم ....

«چگونه در طراحی صحنه‌ی خود تجدید نظر کنیم» لاروو[۵۱۳]، ۵۰ (ژوئن ۱۹۰۴)، صفحه‌ی ۳۴۲ - ۳۴۹

کریگ امیدوار بود تئاتری تأسیس کند که بتواند هنری خودمختار باشد و نه مجموع هنرها و صناعت دیگر که توسط صنعتگری سرهم شود:

هنر تئاتر نه بازیگری است و نه نمایشنامه، نه صحنه‌پردازی است و نه رقص، بلکه ترکیب‌بندی‌ی همه‌ی این عناصر است: حرکت، که روح بازیگری است؛ کلمات، که اندام نمایشنامه است؛ خط و رنگ، که قلب صحنه است؛ ضرباهنگ، که عصاره‌ی رقص است ....

هنگامی که [کارگردان] نمایشنامه‌های یك درام‌نویس را به وسیله‌ی بازیگران، نقاشان صحنه، و صنعتگران دیگر تفسیر می‌کند، تنها یك صنعتگر است - مدیر صنعتگران؛ هنگامی که در استفاده از حرکات، کلمات، خط و رنگ، و ضرباهنگ به استادی رسید، تازه بدل به یك هنرمند می‌شود. در این مرحله دیگر نیازی به یاری‌ی درام‌نویس نیست — زیرا هنر ما متکی به خود خواهد شد.

در باب هنر تئاتر[۵۱۴] (شیکاگو، کتامرونسی‌ی سراون، ۱۹۱۱) صفحات ۱۳۸، ۱۴۸





در این دوره استانیسلاوسکی کوشید سیستم بازیگری را تحول بخشد و دستاوردهای او شاید مؤثرترین تجربیاتی باشند که در طول همه‌ی اعصار در باب بازیگری به عمل آمده است. او در کتاب زندگی‌ی هنری‌ی من[۵۱۵] شرح می‌دهد که چگونه سیستم خود را در طول سالها شکل داده است. از ۱۹۰۶، هنگامی که احساس کرد قادر نیست در نقشهای خود همواره تازه و سرزنده بماند، تجربیات خود را آغاز کرد:

چگونه نقشهای خود را از بازآفرینی‌های بد، تحجر غیرمادی، سلطه‌ی عادات زیانبار، و عدم صداقت نجات دهم؟ در این کار پیش از هر اجرایی نه تنها آرایشی صوری بلکه آرایشی درونی و روحی ضرورت داشت (صفحات ۴۶۰ - ۴۶۱).

وقتی که سیستم استانیسلاوسکی برای مسائل بازیگران پاسخی قانع کننده یافت توانست دیگران را نیز جلب کند:

برای جوانانی که به کمك من نیاز داشتند کارگاهی به راه انداختم [در ۱۹۱۱] ... در اینجا گرد می‌آمدیم تا سیستم به اصطلاح استانیسلاوسکی را مطالعه کنیم ..... در این کارگاه یك دوره‌ی کامل از تمریناتی را که خودم تنظیم کرده بودم تجربه کردیم. هدف از این دوره به دست آوردن روشی عملی و آگاهانه برای بیدار کردن خلاقیتی فراآگاهانه بود. (صفحه‌ی ۵۳۱)

استانیسلاوسکی درباره‌ی سیستم خود اخطار می‌کند:

سیستم مرا نمی‌توان در یك ساعت یا یك روز توضیح داد. باید به طور عملی و سیستماتیك و در طول سالها بر روی آن کار و تجربه کرد. این شیوه هنگامی مفید واقع می‌شود که به طبیعت ثانوی‌ی بازیگر بدل شود، یعنی هنگامی که بازیگر بتواند بدون اندیشه‌ی آگاه و به صورتی طبیعی آن را به کار گیرد، درست همان‌گونه که هست. (صفحه‌ی ۵۲۹)

کنستانتین استانیسلاوسکی، زندگی‌ی هنری‌ی من، ترجمه‌ی جی. جی. رابینز (نیویورك. کتابهای هنرهای تئاتری، ۱۹۴۸).

## زیرنویسهای فصل ۱۶

۱. Henrik Johan Ibsen
۲. Lady Inger of Ostraat
۳. The Vikings at Helgeland
۴. The Pretenders
۵. Brand
۶. Peer Gynt
۷. Pillars of Society
۸. A Doll's House
۹. Ghosts
۱۰. An Enemy of the People
۱۱. drama of ideas
۱۲. The Wild Duck
۱۳. Rosmersholm
۱۴. The Master Builder
۱۵. John Gabriel Borkman
۱۶. When We Dead Awaken
۱۷. Symbolism
۱۸. Naturalism
۱۹. The Origin of Species
۲۰. Charles Darwin
۲۱. Theses
۲۲. Survival of the Fittest
۲۳. Emile Zola
۲۴. case studies
۲۵. Thérèse Raquin
۲۶. Naturalism in the Theatre
۲۷. Experimental Theatre
۲۸. Slice of Life
۲۹. Henriette Maréchal
۳۰. Edmond and Jules Goncourt
۳۱. L' Arlesienne
۳۲. Alphonse Daudet
۳۳. Henri Becque
۳۴. The Vultures
۳۵. La Parisienne
۳۶. André Antoine
۳۷. Jacques Damour
۳۸. Théâtre Libre
۳۹. comédies rosses
۴۰. The Power of Darkness
۴۱. The Butchers
۴۲. Theâtre Antoine
۴۳. Georges Porto-Riche
۴۴. Infatuated
۴۵. Francois de Curel
۴۶. The Fossils
۴۷. The Lion's Feast
۴۸. Eugéne Brieux
۴۹. The Red Robe
۵۰. Damaged Gods
۵۱. Maternity
۵۲. Adolf L'Arronge
۵۳. Ludwig Barnay
۵۴. Deutsches Theatre
۵۵. Josef Kainz
۵۶. Agnes Sorma
۵۷. Berliner Theatre
۵۸. Oskar Blumenthal
۵۹. Lessing Theatre
۶۰. Dutch
۶۱. Freie Bühne
۶۲. Otto Brahm
۶۳. Gerhart Hauptmann
۶۴. Before Sunrise
۶۵. The Weavers
۶۶. The Assumption of Hannele
۶۷. The Sunken Bell
۶۸. Neue Freie Bühne





۶۹. Max Burckhardt
۷۰. Paul Schlenther
۷۱. Hermann Sudermann
۷۲. Magda
۷۳. Max Halbe
۷۴. George Hirschfeld
۷۵. The Mothers
۷۶. Ludwig Fulda
۷۷. Comrades
۷۸. The Lost Paradise
۷۹. Karl Schönharr
۸۰. Earth
۸۱. The She-Devil
۸۲. Hermann Bahr
۸۳. The Concert
۸۴. Arthur Schnitzler
۸۵. Anatol
۸۶. Reigen
۸۷. Hands Around
۸۸. La Ronde
۸۹. Round Dance
۹۰. Professor Bernhardi
۹۱. anti-Semitism
۹۲. Henry Arhtur Jones
۹۳. The Dancing Girl
۹۴. The Liars
۹۵. Mrs. Dane's Defence
۹۶. Michael and His Lost Angel
۹۷. Arthur Wing Pinero
۹۸. The Magistrate
۹۹. drama of ideas
۱۰۰. The Second Mrs. Tanqueray
۱۰۱. Ibsenesque
۱۰۲. The Notorious Mrs Ebbsmith
۱۰۳. Iris
۱۰۴. Mid-Channel
۱۰۵. William Archer
۱۰۶. Janet Achurch
۱۰۷. Independent Theatre
۱۰۸. J. T. Grien
۱۰۹. Widower's Houses
۱۱۰. George Bernard Shaw
۱۱۱. Arms and The Men
۱۱۲. Major Barbara
۱۱۳. The Doctor's Dilemma
۱۱۴. Getting Married
۱۱۵. Man and Superman
۱۱۶. Back to Methuselah
۱۱۷. Creative evolution
۱۱۸. life force
۱۱۹. Caesar and Cleopatra
۱۲۰. Saint Joan
۱۲۱. Heartbreak House
۱۲۲. Incorporated Stage Society
۱۲۳. Court Theatre
۱۲۴. Harley Granville Barker
۱۲۵. John Vedrenne
۱۲۶. Two Gentlemen of Verona
۱۲۷. Lillah Mc Carthy
۱۲۸. Edith Wynne Matthison
۱۲۹. Louis Calvert
۱۳۰. Lewis Casson
۱۳۱. Godfrey Tearle
۱۳۲. Charles Froham
۱۳۳. A. E. Horniman
۱۳۴. Lancashire School
۱۳۵. Stanley Houghton
۱۳۶. Hindla Wakes
۱۳۷. Harlold Brighouse
۱۳۸. Hobson's Choice
۱۳۹. Barry Jackson
۱۴۰. John Galsworthy
۱۴۱. The Silver Box
۱۴۲. Strife
۱۴۳. Justice
۱۴۴. Loyalties
۱۴۵. Harley Granville Barker
۱۴۶. The Marrying of Ann Leete
۱۴۷. The Voysey Inheritance
۱۴۸. Waste
۱۴۹. Madras House
۱۵۰. St. John Hankin
۱۵۱. The Return of the Prodigal
۱۵۲. The Last of the De Mollins
۱۵۳. John Hare
۱۵۴. St. James
۱۵۵. Madge Kendal
۱۵۶. William Hunter Kendal
۱۵۷. Johnston Forbes-Robertson
۱۵۸. Helena Modjeska
۱۵۹. Mary Anderson
۱۶۰. John Martin-Harvey
۱۶۱. A Tale of Two Cities
۱۶۲. Charles Dickens

۱۶۳. Charles Wyndham
۱۶۴. Criterion Theatre
۱۶۵. Wyndham Theatre
۱۶۶. New Theatre
۱۶۷. handbill
۱۶۸. Herbert Beerbohn Tree
۱۶۹. Her Majesty's Theatre
۱۷۰. Royal Academy of Dramatic Art
۱۷۱. Moscow Art Theatre
۱۷۲. Konstantin Stanislavsky
۱۷۳. Vladimir Nemirovich - Danchenko
۱۷۴. Tsar Feodor Ivanovich
۱۷۵. Alexei Tolstoy
۱۷۶. Anton Chekhov
۱۷۷. Vaudeville، اصطلاحی فرانسوی که صورت اخیر آن در ۱۶۷۴ تثبیت شد و به هجویه‌های موزیکال و گاه سیاسی اطلاق می‌شود. این نمایشها نخست در بازارهای مکاره‌ی پاریسی، به صورت نمایشهای جنبی، اجرا می‌شدند. در سده‌ی نوردهم این شکل نمایشی در مقابل تئاترهای بولوار (که نمایشهایی سبتاً وقیح بودند) برای خانواده‌های محترم علم شد. نمایش وودویل تاکنون تغییرات فراوانی به خود دیده است و امروزه تقریباً همه‌ی اشکال مختلف آن با نامهای گوناگون، به عنوان نمایشهای سرگرمی اجرا می‌شوند. م.
۱۷۸. comic - pathetic
۱۷۹. The Sea Gull
۱۸۰. Uncle Vanya
۱۸۱. The Three Sisters
۱۸۲. The Cherry Orchard
۱۸۳. My Life in Art
۱۸۴. An Actor Prepares
۱۸۵. Building a Character
۱۸۶. Creating a Role
۱۸۷. emotion memory
۱۸۸. illusion of the first time
۱۸۹. ego
۱۹۰. Ivan Moskvin
۱۹۱. Vassily Kachalov
۱۹۲. Olga Knipper
۱۹۳. Maxim Gorky
۱۹۴. Summer Folk
۱۹۵. Enemies
۱۹۶. Edgar Allan Poe (۱۸۰۹ - ۱۸۴۹). شاعر، قصه‌نویس و منتقد امریکایی. امروزه او را به عنوان بزرگترین نویسنده‌ی ادبیات امریکایی، و پدر رمان پلیسی و داستانهای کوتاه رمزآمیز و گاه وحشتناک می‌شناسند. م.
۱۹۷. Charles Baudlaire. (۱۸۲۱ - ۱۸۶۷). شاعر و منتقد فرانسوی، و پایه‌گذار مکتب نمادگرایی. **گلهای شرّ** نخستین مجموعه‌ی اشعار او که در ۱۸۵۷ چاپ شد، به عنوان ادبیات فاسد طرد شد و شش شعر او سانسور شد. م.
۱۹۸. Feodor Mikhailovich Dostoyevsky
۱۹۹. Richard Wagner. ر.ک. جلد دوم، فصل ۱۵. م.
۲۰۰. Stephane Mallarmé
۲۰۱. Paul Fort
۲۰۲. Théâtre d' Art
۲۰۳. Théâtre de l' Oeuvre
۲۰۴. Aurélien - Marie Lugné - Poë
۲۰۵. Eduard Vuillard
۲۰۶. Maurice Denis
۲۰۷. Pierre Bonnard
۲۰۸. Toulouse - Lautrec
۲۰۹. Odilon Redon
۲۱۰. Pelléas and Mélisande
۲۱۱. Maurice Maeterlinck
۲۱۲. The Intruder
۲۱۳. The Blinds
۲۱۴. The Death of Tintagiles
۲۱۵. The Blue Bird
۲۱۶. Ubu Roi
۲۱۷. Alfred Jarry
۲۱۸. absurdist
۲۱۹. Ubu Bound
۲۲۰. Ubu the Cuckold
۲۲۱. Surrealists
۲۲۲. Adolphe Appia
۲۲۳. The Staging of Wagner's Musical Dramas
۲۲۴. Music and Stage Setting
۲۲۵. The work of Living Art
۲۲۶. Emile Jacques Dalcroze
۲۲۷. eurythmics
۲۲۸. Hellerau
۲۲۹. Tristan and Isolde
۲۳۰. Ring Cycle
۲۳۱. Edward Gordon Craig





۲۳۲. Ellen Terry، ر.ک. جلد دوم، فصل ۱۵. م.
۲۳۳. The Art of the Theatre
۲۳۴. On The Art of the Thearte
۲۳۵. Towards a New Theatre
۲۳۶. The Theatre Advancing
۲۳۷. Ubermarionette
۲۳۸. August Strindberg
۲۳۹. The Father
۲۴۰. Miss Julie
۲۴۱. dream plays
۲۴۲. To Damascus
۲۴۳. August Falck
۲۴۴. Intimate Theatre in Stockholm
۲۴۵. chember plays
۲۴۶. The Ghost Sonata
۲۴۷. Sigmund Freud
۲۴۸. The Interpretation of Dreams
۲۴۹. Three Contributions to the Theory of Sex
۲۵۰. Hugo Von Hofmannsthal
۲۵۱. The Fool and Death
۲۵۲. The Adventurer and the Singing Girl
۲۵۳. Elektra
۲۵۴. Everyman
۲۵۵. The Great World Theatre
۲۵۶. Die Rosenkavalier
۲۵۷. Ariadne auf Naxos
۲۵۸. Richard Strauss
۲۵۹. Salzburg Festival
۲۶۰. Franz Wedekind
۲۶۱. Spring's Awakening
۲۶۲. Earth Spirit
۲۶۳. Pandora's Box
۲۶۴. Samson
۲۶۵. Heracles
۲۶۶. Munich Art Theatre
۲۶۷. George Fuchs
۲۶۸. Fritz Erler
۲۶۹. The Theatre of the Future
۲۷۰. Revolution in the Theatre
۲۷۱. retheatricalize the Theatre
۲۷۲. Max Littmann
۲۷۳. Cyclorama
۲۷۴. Max Reinhardt
۲۷۵. Cabaret، تئاترهای کوچکی که در جنب یک تئاتر اصلی تأسیس می‌شد و تماشاگران ضمن صرف چای و نوشابه و غیره نمایش را تماشا می‌کردند. این تئاترهای کوچک با کاباره به مفهوم امروزی آن تفاوت داشتند و آثار کوچک و سبکی را اجرا می‌کردند. کاباره‌ها معمولاً مکان تجربه‌ی دانشجویان و نوآموزان بودند و محیطی خودمانی داشتند. م.
۲۷۶. Klienes Theatre
۲۷۷. Kammerspiele
۲۷۸. Reigiebuch
۲۷۹. Alexandra Moissi
۲۸۰. Max Pallenberg
۲۸۱. Albert Bassermann
۲۸۲. Werner Krauss
۲۸۳. Emil Jannings
۲۸۴. Ernst Stern
۲۸۵. Alfred Roller
۲۸۶. Oscar Strand
۲۸۷. Emil Orlik
۲۸۸. Art - for - Art's Sake
۲۸۹. Aesthetic
۲۹۰. Salomé
۲۹۱. The Importance of being Earnest
۲۹۲. Lady Windermere's Fan
۲۹۳. A Woman of No Importance
۲۹۴. An Ideal Husband
۲۹۵. J.M. Barrie
۲۹۶. Peter Pan
۲۹۷. The Admirable Crichton
۲۹۸. What Every Woman Knows
۲۹۹. Dear Brutus
۳۰۰. Frank Benson
۳۰۱. Stratford - on - Avon
۳۰۲. William Poel
۳۰۳. Elizabethan Stage Society
۳۰۴. Karl Von Perfall
۳۰۵. Jocza Savits
۳۰۶. Julivs Klain
۳۰۷. Eugene Kilian
۳۰۸. Norman Wilkinson
۳۰۹. Albert Rutherston
۳۱۰. Irish Litrary Society
۳۱۱. William Butler Yeats
۳۱۲. Lady Augusta Gregroy
۳۱۳. George Moore
۳۱۴. Edward Martyn
۳۱۵. Ormond Dramatic Society
۳۱۶. W. G. Fay
۳۱۷. Frank Fay

۳۱۸. Irish National Theatre Society
۳۱۹. A E F. Horniman
۳۲۰. Abbey Theatre
۳۲۱. Cathleen ni Houlihan
۳۲۲. At the Hawk's Well
۳۲۳. The Spreading of the News
۳۲۴. Kincora
۳۲۵. The Goal Gate
۳۲۶. Hohn Millington Synge
۳۲۷. In the Shadow of the Glen
۳۲۸. The Playboy of the Western World
۳۲۹. Riders to the Sea
۳۳۰. Lord Dunsany
۳۳۱. The Glittering Gate
۳۳۲. If
۳۳۳. St. John Ervine
۳۳۴. Jane Clegg
۳۳۵. John Fergusson
۳۳۶. Lannox Robinson
۳۳۷. The Whiteheaded Boy
۳۳۸. The Far-off Hills
۳۳۹. Dudley Digges
۳۴۰. Arthur Sinclair
۳۴۱. Marie O' Neill
۳۴۲. Sara Allgood
۳۴۳. The World of Art
۳۴۴. Sergei Diaghliev
۳۴۵. Mikhail Fokine
۳۴۶. Mariinsky Theatre
۳۴۷. Igor Stravinsky
۳۴۸. Leon Bakst
۳۴۹. Alexandre Benois
۳۵۰. Alexander Golovin
۳۵۱. Mstislav Dobuzhinsky
۳۵۲. Natalie Gontcharova
۳۵۳. Vsevlod Meyerhold
۳۵۴. Leonid Andreyev
۳۵۵. The Life of Man
۳۵۶. He Who Gets Slapped
۳۵۷. Leopold Sullerzhitsky
۳۵۸. Richard Boleslavsky
۳۵۹. Vera Kommissarzhevskaya
۳۶۰. Tristan and Isolde
۳۶۱. Nikolai Evreinov
۳۶۲. monodramas. یک نمایش کوتاه یک نفره یا یک بازیگر زن یا مرد که چهره‌های صامت یا همسرایان آنها را همراهی می‌کردند. نوع دیگری به نام Duodrama (دئودرام) نیز وجود دارد که دو بازیگر در آن شرکت دارند. این دو از نمایشهای سرگرمی بودند که همراه یک نمایش اصلی اجرا می‌شدند. گاه بخشی از یک نمایش بلند را جدا کرده به صورت مونودرام یا دئودرام درمی‌آوردند. از آنجا که این نمایشها را موسیقی همراهی می‌کرد، گاه ملودرام نیز خوانده می‌شدند. م.
۳۶۳. Apology for Theatricality
۳۶۴. role playing
۳۶۵. The Theatre of the Soul
۳۶۶. Theodore Kommissarzhevsky
۳۶۷. eclecticism
۳۶۸. internal eclecticism
۳۶۹. Alexander Tairov
۳۷۰. Kamerny Theatre
۳۷۱. Alice Koonen
۳۷۲. Modern Theatre Art
۳۷۳. Jacques Rouché
۳۷۴. Théâtre des Arts
۳۷۵. Maxime Dethomas
۳۷۶. Jean Variot
۳۷۷. Jacques Copeau
۳۷۸. The Brothers Karamazov
۳۷۹. Louis Jouvet
۳۸۰. Charles Dullin
۳۸۱. Suzanne Bing
۳۸۲. Romain Bouquet
۳۸۳. Valentine Tessier
۳۸۴. Francis Jourdain
۳۸۵. Théâtre de Vieux Colombier
۳۸۶. Paolo Ferrari
۳۸۷. Verist
۳۸۸. Marco Praga
۳۸۹. The Virgins
۳۹۰. Giuseppe Giacosa
۳۹۱. The Rights of the Soul
۳۹۲. Like Falling Leaves
۳۹۳. Roberto Braco
۳۹۴. Maternity
۳۹۵. Nellina
۳۹۶. Giovanni Varga
۳۹۷. Cavalleria Rusticana
۳۹۸. The She-Wolf
۳۹۹. Gabriele D' Annonzio





۴۰۰. The Dead City
۴۰۱. La Giaconda
۴۰۲. Francesca da Rimini
۴۰۳. Ermete Zacconi
۴۰۴. Giovanni Grasso
۴۰۵. Ruggero Ruggeri
۴۰۶. Elenora Duse
۴۰۷. José Echegaray
۴۰۸. The Son of Don Juan
۴۰۹. The Great Galeoto
۴۱۰. the Generation of '98.
۴۱۱. The Passion Flower
۴۱۲. The Bonds of Interest
۴۱۳. Serafín Álvarez Quintero
۴۱۴. Joaquín Álvarez Quintaro
۴۱۵. The Merry Heart
۴۱۶. Malvoloca
۴۱۷. Gregorio Martinaz Sierra
۴۱۸. Cradle song
۴۱۹. The Kingdom of God
۴۲۰. Taatro Intim
۴۲۱. Adrie Gual
۴۲۲. Fernando Diaz de Mendoza
۴۲۳. Teatro Espãgnol
۴۲۴. Teatro de la Princesa
۴۲۵. traveling road show (road theatre)
۴۲۶. booking
۴۲۷. Sam Nixon
۴۲۸. Fred Zimmerman
۴۲۹. Charles Frohman
۴۳۰. Al Hayman
۴۳۱. Marc Claw
۴۳۲. Abraham Erlangar
۴۳۳. Thaatrical Syndicate
۴۳۴. booking Agent
۴۳۵. Program Seller
۴۳۶. Empira Theatre
۴۳۷. William Faversham
۴۳۸. Viola Allen
۴۳۹. Otis Skinner
۴۴۰. Henry Miller
۴۴۱. Margaret Anglin
۴۴۲. standard drama. این اصطلاح در مقابل نمایشهای تجارتی و سرگرمی به کار می‌رود. م.
۴۴۳. Maude Adams
۴۴۴. Ethel Barrymore
۴۴۵. E A. Sothern
۴۴۶. Julia Marlowe
۴۴۷. James A. Herne
۴۴۸. Harrison Grey Fiske
۴۴۹. James O' Neill
۴۵۰. David Belasco
۴۵۱. Minnie Maddern
۴۵۲. The New York Dramatic Mirror
۴۵۳. The Count of Mount Cristo
۴۵۴. Madison Square Theatre
۴۵۵. Henry C. De Mille
۴۵۶. The Girl I Left Behind Me
۴۵۷. The Heart of Maryland
۴۵۸. Zaza
۴۵۹. Stuyvesant
۴۶۰. Mrs. Leslie Carter
۴۶۱. Blanche Bates
۴۶۲. Madama Butterfly
۴۶۳. The Girl of The Golden West
۴۶۴. Frances Starr
۴۶۵. The Rose of the Rancho
۴۶۶. The Easiest Way
۴۶۷. Eugene Walter
۴۶۸. David Warfield
۴۶۹. The Auctioneer
۴۷۰. The Return of Petar Grimm
۴۷۱. The Governor's Lady
۴۷۲. Louis Hartman
۴۷۳. Sam
۴۷۴. Lee
۴۷۵. Jacob J. Suberts
۴۷۶. National Theatre Owners Association
۴۷۷. Criterion Independent Theatre
۴۷۸. Arnold Daly
۴۷۹. New Theatre
۴۸۰. Clyde Fitch
۴۸۱. Beau Brummel
۴۸۲. Richard Mansfield
۴۸۳. Barbara Frietchie
۴۸۴. The Girl With the Green Eyes
۴۸۵. Tha Truth
۴۸۶. The City
۴۸۷. Vaughan Moody
۴۸۸. The Great Divide
۴۸۹. The Faith Healer
۴۹۰. Kinetoscope. نخستین دستگاه نمایش

تصویر متحرک که تنها یک تماشاگر می‌توانست آن را تماشا کند. م.

۴۹۱. Thomas Edison

۴۹۲. penny arcades

۴۹۳. George Eastman

۴۹۴. Thomas Armat

۴۹۵. nickelodeon، این اصطلاح ترکیبی است از نیکل به معنای ۵ سنت پول آمریکایی (مثل ده شاهی)، و اُدئون، و معنای استعاری کل آن «تئاتر دهشاهی» است. این مکانها را ابتدا در انبارها و مغازه‌های خالی راه انداختند که در آنها فیلمی را برای جمع کثیری نشان می‌دادند. نیکل اُدئون‌ها نخستین سینماهای عمومی بوده‌اند. م.

۴۹۶. Strand Theatre

۴۹۷. The Birth of a Nation

۴۹۸. Broadway، نام خیابانی است در شهر نیویورک که غالب تئاترها و سینماهای نیویورکی در آن ساخته شده‌اند. م.

۴۹۹. ر. ک. جلد اول. م. chariot-and-pole

۵۰۰. Karl Lautenschläger

۵۰۱. Fritz Brandt

۵۰۲. Adolf Linnebach

۵۰۳. Kuppelhorizont

۵۰۴. Mariano Fortuny

۵۰۵. Charles Shattuck

۵۰۶. The Shakespeare Promptbooks: A Descriptive catalogue (Urbana, Ill., 1965).

۵۰۷. William Charles Macready's "King Lear" - (Urbana, Ill., 1962).

۵۰۸. The Hamlet of Edwin Booth (Urbana, - Ill., 1969)

۵۰۹. Clement Scott

۵۱۰. The Illustrated London News

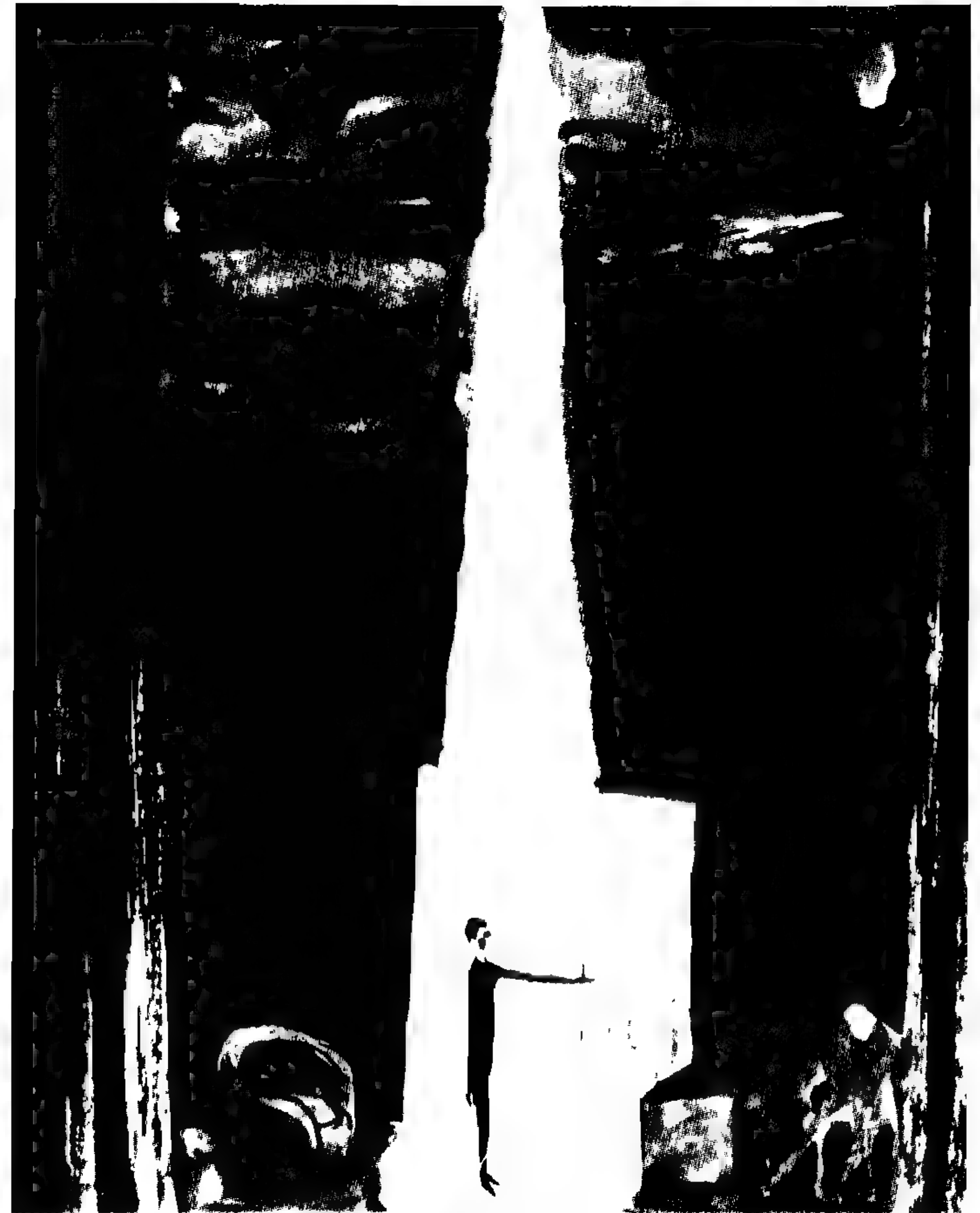
۵۱۱. Shakespeare from Betterton to Irving

۵۱۲. Moniteure Universel

۵۱۳. La Revue, 50

۵۱۴. on the Art of the Theatre

۵۱۵. My Life in Art





# ۱۷

# تئاتر در اروپا و آمریکا بین دو جنگ جهانی

سالهای بین ۱۹۱۵ و ۱۹۴۰ درگیر دو جنگ جهانگیر بودند که مخربترین و زیانبارترین جنگهای دوران نوین بشمار می‌روند. جنگ جهانی‌ی اول از دل مسائلی بیرون زد که در سده‌ی نوزدهم زاده شده بودند: تمایل گروه‌های زبانی و قومی‌ی مشترك به داشتن یك ملیت مستقل؛ رقابت میان قدرتهای بزرگ برای گسترش مرزها، بازارها و حوزه‌های نفوذ خود؛ پیمانهای نظامی‌ی گذشته که برای توازن قدرت بسته شده بودند؛ و سیاستهای محرمانه‌یی که سوءظن ملتهای دیگر را برمی‌انگیختند. در این جنگ نه تنها ابزار جنگی در گسترده‌ترین وجهی که تا آن زمان بشر به خود دیده بود به کار برده شدند، بلکه تانکها و وسایل خودکار دیگر اصلاح شدند و هواپیما و بمب و زیردریایی و اژدرافکن نیز بر آنها افزوده شد. در این جنگ حدود ۸/۳۰۰/۰۰۰ انسان جان خود را از دست دادند و بیش از ۳۳۷ بیلیون دلار صرف شد. بسیاری از مردم فرزانه این جنگ را تمرین دیوانگی نام داده‌اند.

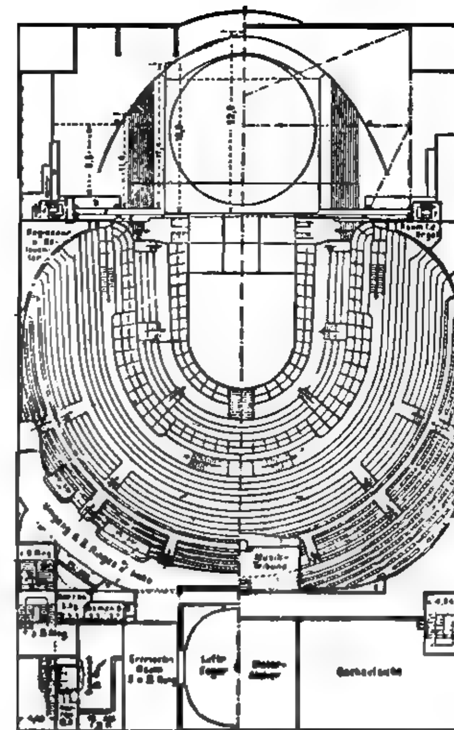
جنگ جهانی‌ی اول با خوشبینی به پایان رسید، چرا که جای حکومتهای مطلقه را جمهوریها گرفتند و گروه‌های کوچك قومی توانستند برای خود ملتی مستقل تأسیس کنند و سازمانهایی بین‌المللی همچون مجمع اتحاد ملل ، و دادگاه‌هایی برای حل اختلافات ملتها به

وجود آمدند. اما این خوشبینیها دیری نپایید، زیرا مسائل عظیم اقتصادی‌ی ساخته‌ی دست انسانها و انهدام مواد و مصالح مورد نیاز مردم و همچنین کینه‌توزی‌ی ملل بازنده بزودی سربرآورد. تورم دهه‌ی ۱۹۲۰، بحرانهای اقتصادی‌ی دهه‌ی ۱۹۳۰ را به همراه داشت و در برخی از کشورها شرایط زندگی چندان به هرج و مرج گرایید که دیکتاتورها توانستند بار دیگر بر سر کار آیند: موسولینی در ۱۹۲۲ در ایتالیا، استالین در حدود ۱۹۲۸ در روسیه، هیتلر در ۱۹۳۳ در آلمان، و فرانکو در ۱۹۳۹ در اسپانیا. در طول دهه‌ی ۱۹۳۰ یك رشته تضاد — بر سر ایدئولوژی، دعاوی‌ی مرزی و طرحهای امپریالیستی — به‌سرعت اوج گرفت. مجمع اتحاد ملل از عهده‌ی حل این اختلافها بر نیامد، لذا قدرتهای بزرگ بار دیگر مسلح شدند. در ۱۹۳۹ بحرانهای موجود به جنگ جهانی دوم راه بردند که حتی بسیار مخربتر از اولی بود.

روی هم رفته چنین می‌نماید که جنگ جهانی‌ی اول در بسیاری از قلمروها تأثیر رهایی‌بخش نیز داشته است که شاید مشخصترین آنها قلمرو استانده‌های اخلاقی، نظامهای رفتاری و صوری، حقوق زنان و کارگران، و تجربه‌های هنری بوده باشد. در این میان، تئاتر به‌ویژه عمیقاً تحت‌تأثیر قرار گرفت.

## تئاتر و درام آلمان، ۱۹۱۵ - ۱۹۴۰

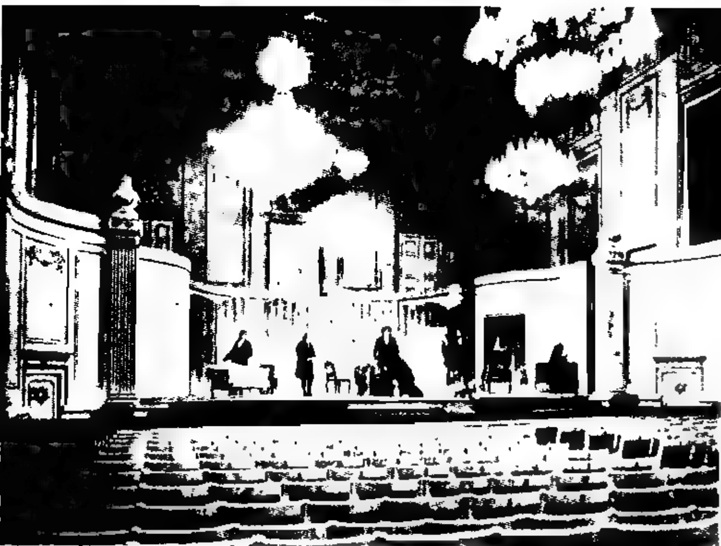
در طول جنگ جهانی‌ی اول تئاتر آلمان بی‌وقفه به کار خود ادامه داد و به رغم انگلستان، فرانسه و آمریکا گرایشی به سرگرمیهای عامه‌پسند نشان نداد. در پایان



تصویر ۱.۱۷. نقشه‌ی گروسس شاوشپیلهاوس، که راینهارت آن را با تغییر دادن یک ساختمان سیرک ساخت. در طرف چپ یک پروسنیوم کامل، با صحنه‌یی متحرک، قابل توجه است. در جلوی پروسنیوم یک سکو و صحنه‌ی گرد قرار دارد. این تئاتر حدود ۳۵۰۰ نفر گنجایش داشت. برگرفته از **معماری تئاتر**، نوشته‌ی بارخین، مسکو (۱۹۴۷).

جنگ، هنگامی که نظام حکومتی‌ی آلمان جمهوری شد، تئاترهای «سلطنتی»ی پیشین تئاترهای «ایالتی» نامیده شدند و در سازمان و سیاست اداری‌ی آنها تغییرات اندکی داده شد، بدین‌ترتیب که شرکتهای دائمی‌ی موجود، نمایشهای گوناگونی را به صورت فصلی در آنها اجرا می‌کردند. پس از ۱۹۲۰، با بحرانی شدن اوضاع اقتصادی‌ی آلمان و بروز تورم، گروهها بدون دریافت کمك دولتی (سوبسید) کار می‌کردند و برای بقای خود بناچار نظام مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) را کنار گذاشتند و به آثاری روی آوردند که باب سلیقه‌ی عامه‌ی مردم نوشته می‌شد.





تصویر ۲.۱۷. تئاتر رداوتنسال معلق به راینهارت، وین، ۱۹۲۲، که قبلاً یک تالار رقص در قصری معلق به سدهٔ هجدهم بوده است. توجه شود که صحنه را چنان ساخته‌اند که دیوارهای تالار دست‌نخورده مانده است. طاق پروسنیوم و پرده‌یی در کار نیست. برگرفته از کتاب **تئاتر** (۱۹۲۲).

در میان تهیه کننده - کارگردانهای پیش از جنگ، ماکس راینهارت همچنان مهمترین مدیر گروه آلمانی محسوب می‌شد. راینهارت ضمن آنکه مدیریت تئاتر دویچس و کامرشپیل را ادامه می‌داد، سیرك شومان[۲] را نیز به نام تازه‌ی گروسس شاوشپیلهاوس[۳] (با ظرفیتی بیش از ۳۵۰۰ تماشاگر) تبدیل به تئاتر کرد و در آنجا یك سلسله نمایشهای عظیم را به صحنه برد. در میان این آثار اورستیا، جولیوس سزار، و مرگ دانتُن قابل ذکرند. نوآوریهای راینهارت در این تئاتر به شدت شکست خورد شاید از آن‌رو که ترکیب دوگونه‌ی او از صحنه‌ی باز و صحنه‌ی قاب شده هرگز کاملاً ارضا کننده نبود.

راینهارت از ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۴ مرکز کار خود را به اتریش منتقل کرد و در آنجا در عرض چند سال نمایشنامه‌های انسان جهانی و تئاتر بزرگ جهان، نوشته‌ی هوفمانشتال را در جشنواره‌ی سالتزبورگ به نمایش درآورد. او از آغاز تأسیس این جشنواره در آن شرکت کرده بود. راینهارت در ۱۹۲۲ مدیریت تئاتر دِم رداوتنسال[۴] در برلن را بر عهده گرفت و آن را که در دهه‌ی ۱۷۴۰ به عنوان تالار رقص ساخته شده بود تغییر داد و در آنجا نمایشنامه‌ها و اپراهای سده‌ی هجدهمی را با پس‌زمینه‌یی از پرده‌ها اجرا کرد. این تئاتر کوچك و جمع‌وجور با تئاتر عظیم گروس شاوشپیلهاوس اختلاف فاحشی داشت. اگرچه راینهارت تشکیلات وسیع خود را در اتریش حفظ کرده و حتی گسترش داده بود، در ۱۹۲۴ به برلن بازگشت و فعالیتهای همیشگی‌ی خود را تا روی کار آمدن هیتلر ادامه داد و از آن پس مجبور شد به آمریکا مهاجرت کند. بین ۱۹۰۵ و ۱۹۳۳ او شخصاً ۱۳۶ نمایشنامه کارگردانی کرد و با تجربه‌هایی که در شیوه‌های نوین تهیه و معماری‌ی تئاتر به عمل آورد تأثیر فراگیرنده‌یی بر تئاتر آلمانی به جا نهاد. پس از ۱۹۳۳ چند نمایشنامه و فیلم نیز در آمریکا کارگردانی کرد اما هرگز نتوانست خود را با شرایط تازه‌اش تطبیق دهد.

فعالیتهای پس از جنگِ راینهارت دنباله‌ی همان تجربه‌هایی بودند که از ۱۹۱۴ آغاز کرده بود و این دوره‌یی است که کارگردانهای دیگر سبك تازه‌یی — اکسپرسیونیسم[۵] — را تجربه می‌کردند و چند سالی صحنه‌های آلمانی را در تصرف خود گرفتند. اصطلاح اکسپرسیونیسم را نخست حدود ۱۹۰۱ در فرانسه سکه زدند و آن را همچون برچسب تمایز دهنده‌ی نقاشیهای

وان گوگ و گوگن از امپرسیونیسم[6] به کار گرفتند. امپرسیونیست‌ها بر آن بودند تا نمود اشیا را در زیر نورهایی مشخص و در زمانی معین تصویر کنند. در مقابل اکسپرسیونیست‌ها سعی داشتند احساس درونی و شدید اشیا را مورد تأکید قرار دهند و زندگی را همچون تصورات خودِ هنرمند از واقعیت، به صورتی تعدیل یافته و حتی تحریف شده، منعکس کنند.

اکسپرسیونیسم به عنوان یك اصطلاح در حدود ۱۹۱۰ به آلمان معرفی شد و منتقدان آلمانی بلافاصله آن را پذیرفتند و به کار گرفتند. اما در اینجا از این اصطلاح همچون برچسبی درموردگرایشهای پیشین آلمانی درادبیات و هنر نیز استفاده شد. از آنجا که در این دوره هر نوع افتراقی از واقعگرایی انگ اکسپرسیونیستی می‌خورد، مشکل بتوان تعریف دقیقی از آن به دست داد، اما بنیادهای اساسی‌ی آن را می‌توان بدین‌صورت خلاصه کرد: اکسپرسیونیسم نظرگاهی نفس‌انگارانه[7] درباره‌ی هستی‌است‌که‌وجوداحساسات و رفتارانسانی رابرهمه‌ی اشیا تسری می‌دهد و حقیقت را در کیفیات درونی و روحانی‌ی انسان می‌جوید و نه در نمودهای بیرونی‌ی او. اکسپرسیونیست‌ها واقعگرایی و طبیعت‌گرایی را رد می‌کردند زیرا اعتقاد داشتند که این شیوه‌ها توجه خود را به جزئیات ظاهری معطوف می‌کنند و اظهار می‌کردند که پدیده‌های نمایشی در جامعه‌ی مادی و مکانیکی معاصرشان تنها به حقایق ثابت و تثبیت شده می‌پردازند. آنها جدل می‌کردند که واقعیت بیرونی قابل تغییر است و باید تغییر کند تا جایی که با طبیعت روحانی‌ی انسان، که تنها منبع ارزشها است، همساز گردد. بسیاری از اکسپرسیونیست‌ها مایل بودند توجه خود را بر این کیفیتهای درونی معطوف دارند. اما تعدادی از آنها دیدگاه مبارزتری برگزیده بودند و بر آن بودند تا شرایط اجتماعی و سیاسی را دگرگون کنند و نگذارند با روح انسان به صورتی مکانیکی و انحرافی برخورد شود.

تصویر ۳.۱۷. (*) یک طرح اکسپرسیونیستی از جرج گیبی، که برای نمایشنامه‌ی مردِ گل به دهان نوشته‌ی پیراندللو تهیه شده است (۱۹۵۳).







تصویر ۴.۱۷. [illegible] نمایشنامه‌ی فرزند پسر [illegible]

چنان که خوشبختی‌ی طبیعی‌ی او را از او بگیرد.

از آنجا که «حقیقت» اکسپرسیونیستی صرفاً در قلمرو ذهنیت وجود دارد، آنها ناچار بودند شیوه‌های هنری‌ی تازه‌یی جست‌وجو کنند. خطوط کج و معوج، شکلها و صورتهای اغراق شده، رنگ‌آمیزی‌ی غیرطبیعی، حرکات مکانیکی، و گفتار تلگرافی، همه شیوه‌هایی بودند که در این آثار به کار می‌رفتند تا تماشاگران را از نمودهای ظاهری فراتر ببرند. در نمایشهای اکسپرسیونیستی همه‌چیز از طریق چشمهای قهرمان داستان القا می‌شد؛ دیدگاه قهرمان بود که تأکیدهای دراماتیك را تغییر می‌داد و تفسیرهای شدیدی از وقایع صحنه به دست می‌داد. غالب نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی از نظر ساختار گسسته و قطعه قطعه (اپیزودیك)اند اما در یك فکر یا بحثِ مرکزی به وحدت می‌رسند و معمولاً در یکی از این قطعات امکان رسیدن به یك آرمانشهر (یوتوپیا) پیشنهاد می‌شود.

نخستین نمایشنامه‌ی واقعی‌ی اکسپرسیونیستی — گدایان[8]، نوشته‌ی راینهارد یوهانس سورج[9] (۱۸۹۲ – ۱۹۱۶) — در ۱۹۱۲ چاپ شد. این نمایشنامه درباره‌ی کشمکش میان قراردادهای تثبیت شده و ارزشهای نوین، نسل کهنه و نسل تازه، و کوششهای شاعر خیالپردازی است که در جامعه‌یی مادی و ناحساس در جست‌وجوی خوشبختی است. همین نظرگاه را با تفاوت اندکی در نمایشنامه‌ی فرزند پسر[10] (۱۹۱۴) نوشته‌ی والترهاسن کلوور[11] (۱۸۹۰ – ۱۹۴۰) نیز می‌توان یافت که در آن قهرمان داستان پدرش را تهدید به مرگ می‌کند، زیرا معتقد است که والدین پرهیزگار و ریاکار و مظاهرش مانع از آن شده‌اند که زندگی را با همه‌ی شکوهش تجربه کند. این نمایشنامه با برخوردی نمادین می‌کوشد خود را

از دنیای کهن، با ارزشهای پوسیده‌اش، رهایی بخشد و قراردادهای جامعه‌یی را که در مقابل خواستهای «انسان نوین» ایستادگی می‌کند از میان بردارد.

با آغاز جنگ جهانی‌ی اول اکسپرسیونیسم تغییراتی را آغاز کرد و به جای اعاده‌ی منظورهای شخصی به اخطارهایی روی آورد که به فاجعه‌یی در جهان آینده اشاره داشتند، یا صرفاً پیشنهادهایی اصلاحی برای انسان و جامعه داد. مثلاً هاسن کلِوِر در نمایشنامه‌ی ضد جنگِ آنتیگونه[12] (۱۹۱۶) پیشنهاد می‌کند که تنها طریق رسیدن به خوشبختی طریق عشق است و بر آن است که تا زمانی که ریشه‌ی فرمانروایان خود رأی و ظالم کنده نشود این عشق حاصل شدنی نیست. همچنین فریتس فُن اونرو[13] (۱۸۸۵ – ۱۹۷۰) در نمایشنامه‌ی یك نژاد[14] (۱۹۱۸) نشان می‌دهد که ارزشها و اسباب غلط (به‌ویژه جنگ) چگونه انسان را از انسانیت دور می‌کنند و در پایان نمایشنامه‌اش از تماشاگران دعوت می‌کند با یورشی خشماگین بر پادگانها، این «لانه‌های مرگ آفرین»، مقدمه‌ی ساختن جهانی بهتر را آغاز کنند.

در ۱۹۱۸ انقلاب گسترده‌یی دولت آلمان را ساقط کرد و نقطه‌ی پایانی بر جنگ و استبداد گذاشت. تا آن هنگام، به واسطه‌ی ممیزی‌ی شدید دولت، تعداد اندکی از نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی در آلمان اجرا شده بود. هِرورت والدِن[15] (۱۸۷۸ – ۱۹۴۱) در کنار ماهنامه‌یی که بنام توفان[16] منتشر می‌کرد، از سال ۱۹۱۳ به بعد یك رشته روخوانی‌ی نمایشنامه و اجراهای دراماتیك را به صورت خصوصی آغاز کرده بود، اما تا ۱۹۱۶ آثار اکسپرسیونیستی به صحنه نرفته بودند. هنگامی که جنگ به پایان رسید تعداد کمی نمایش اکسپرسیونیستی بر صحنه دیده شده بود که همانها نیز تماشاگران محدودی داشتند. با برقراری صلح، اکسپرسیونیسم شکوفا شد. تعداد ماهنامه‌های اکسپرسیونیستی به زبان آلمانی که در ۱۹۱۷ ده تا بود، در سال ۱۹۱۹ به ۴۴ رسید. تئاترها نیز در ۱۹۱۹ اجرای آثار اکسپرسیونیستی را آغاز کردند. از آن پس تا ۱۹۲۴ این سبك نمایشی صحنه‌های آلمانی را در تصرف خود گرفت. اما خوشبینی‌ی حاصل از پایان جنگ (که وعده‌های اکسپرسیونیست‌ها را قابل حصول می‌کرد) بزودی جای خود را به سرخوردگی و ناامیدی سپرد و پس از ۱۹۲۴ اکسپرسیونیسم عملاً مرد. این جایگزینی‌ی خوشبینی با بدبینی به‌ویژه در آثار دو تن از نویسندگان عمده‌ی این مکتب آلمانی – کایزر و تولر – مشهودتر است.

گئورگ کایزر[17] (۱۸۷۸ – ۱۹۴۵) نوشتن نمایشنامه را از ۱۹۱۱ آغاز کرد. نخستین نمایشنامه‌ی اکسپرسیونیستی‌ی او از سحرگاه تا نیمه شب[18] (۱۹۱۶) نام دارد که در آن یك انسان جهانی در عصر ماشین در جست‌وجوی معنای زندگی است و سرانجام قربانی‌ی بی‌عاطفگی و آزمندی‌ی محیطش می‌شود. اما با آنکه جهان آمادگی‌ی شنیدن پیام قهرمان کایزر را ندارد او گمان می‌کند راهش را یافته است. اثر بعدی‌ی او را یك سه‌گانه (تریلوژی) به نامهای مرجان[19] (۱۹۱۷)، گاز یك[20] (۱۹۱۸)، و گاز دو[21] (۱۹۲۰) تشکیل می‌دهد. در نمایشنامه‌ی اولی قهرمان داستان به‌تدریج به برتری‌ی روح بر جسم واقف می‌شود و در نمایشنامه‌ی دومی پسرش تصمیم می‌گیرد جامعه را تهذیب کند. با آنکه در هیچ‌یك از این دو اثر قهرمانان‌داستان‌موفقیت کاملی به دست نمی‌آورند، هر دو اساساً نسبت به آینده خوشبینند. اما در نمایشنامه‌ی گاز دو چنین به نظر می‌رسد که کایزر از انسانها سرخورده است و نمایشنامه در حالی به پایان







تصویر ۵.۱۷. (*) رنست تولر درام‌نویس کسپرسیونست آلمانی.

می‌رسد که جهان در مغاك بنیان‌کنی اسیر شده است. کایزر پس از این دوره، سبك اکسپرسیونیسم را کنار گذاشت.

ارنست تولر[22] (۱۸۹۳ – ۱۹۳۹) نخستین نمایشنامه‌ی خود تجلّی[23] (۱۹۱۸) را هنگامی نوشت که به خاطر شرکت در فعالیتهای ضد جنگ در زندان به سر می‌برد. این نمایشنامه تحول تدریجی‌ی قهرمانش را از یك سرباز بومی‌ی متعصب به یك انقلابی‌ی تند و تیز و مخالف جنگ نشان می‌دهد. در پایان نمایشنامه قهرمان داستان می‌کوشد مردم را یاری دهد تا علیه استعمار کنندگان خود قیام کنند. مؤثرترین اثر تولر انسان و توده‌ها[24] (۱۹۲۱) نام دارد. این نمایشنامه درباره‌ی زنی است که می‌کوشد کارگران را یاری دهد، اما در مقابل کسانی که اصول عقاید خود را فراتر از اصول انسانی قرار می‌دهند شکست می‌خورد. هنگامی که تولر نمایشنامه‌ی هورا، ما زندگی می‌کنیم[25] (۱۹۲۷) را نوشت ناامیدی‌ی او کامل شده بود. در این نمایشنامه آرمانگرایانِ سالهای گذشته را می‌بینیم که امروز زندگیهای مرفهی دارند و همان اشتباهی را تکرار می‌کنند که روزگاری بر علیه آن مبارزه می‌کردند. قهرمان داستان به عنوان اعتراض بر این دیوانگی خودکشی می‌کند.

بین ۱۹۱۹ و ۱۹۲۴ سبك اکسپرسیونیسم، به‌ویژه چنان که یِسنِر و فهلینگ آن را به کار می‌بردند، شیوه‌ی غالب نمایشها شد. لئوپولد یِسنر[26] (۱۸۷۸ – ۱۹۴۵) پیش از آنکه مدیریت تئاتر ایالتی‌ی برلن را در ۱۹۱۹ عهده‌دار شود در شهرهای هامبورگ و کونگسبرگ کار کرده بود. اما در تئاتر ایالتی‌ی برلن بود که با استفاده از پلکانهای خیال‌انگیز (که به نام یِسنِر تریِن[27] مشهور شدند) و سکوهایی که عناصر اصلی‌ی ترکیب‌بندی‌ی صحنه‌های او را تشکیل می‌دادند، شهرت جهانی کسب کرد. طراحان عمده‌ی او، اِمیل پِرشان[28] و سزار کلاین[29]، صحنه‌پردازی‌ی چشمگیر و پرزرق و برق را کنار گذاشتند و قطعات شیوه‌پردازانه‌ی دکور را جانشین کردند. این قطعات در کنار لباس و نورهایی با همان شیوه، کیفیتهایی صرفاً نمادین و احساسی ایجاد می‌کردند. اجرای یسنر از نمایشنامه‌ی ریچارد سوم اثر شکسپیر در این مورد نمونه‌وار است؛ در این نمایش اوج قدرت ریچارد سوم با لباسهایی به رنگ خون و نورهای درخشان، و سقوط او به دست ریچموندها با لباسهای سفید و نورهای مرده نشان داده شد. اگرچه یسنر به عنوان کارگرادن «اکسپرسیونیست» شهرت دارد، اما غالباً آثار کلاسیك را به صحنه می‌برد. او در سال ۱۹۳۳ به ایالات متحده مهاجرت کرد.

یورگِن فِهلینگ[30] (۱۸۹۰ – ۱۹۶۸) به‌عکسِ یسنر شهرت خود را با اجرای درامهای اکسپرسیونیستی



تصویر ۶.۱۷. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی ریچارد سوم اثر شکسپیر که در سال ۱۹۱۹ توسط یسنر در تئاتر ایالتی‌ی برلن تهیه شد. طراح صحنه امیل پیرشان - اهدایی موزه‌ی تئاتر، مونیخ.

به دست آورد و کار خود را با اجرای نمایشنامه‌ی انسان و توده‌ها، در سال ۱۹۲۱ در تئاتر فولکس بون[31] در برلن آغاز کرد. فهلینگ در نمایشهای خود می‌کوشید احساسات شدیدی در تماشاگران به وجود آورد. در اجرای فهلینگ از این نمایشنامه بانکداران با صدای جرینگ جرینگ سکه‌ها به‌رقص درمی‌آمدند؛ کارگران با موسیقی‌ی گارمان (کنسرتینا) و تغییر مداوم نورهای رنگین رقصهای وحشیانه‌یی می‌کردند که رنگ و بوی مراسم جادوگران را داشت، و در سراسر نمایش توده‌ها همراه با حرکات و صدای شدید همچون عاملی پرجنبش و تکان دهنده به کار گرفته می‌شدند. فهلینگ بیش از یسنر به گلچینی‌ی دستاوردهای مختلف می‌پرداخت و این امر را در انتخاب نمایشنامه و کاربرد شیوه‌های کارگردانی، هر دو، رعایت می‌کرد. او پس از قدرت گرفتن نازی‌ها در آلمان ماند و در تئاتر ایالتی‌ی برلن کار خود را ادامه داد.

با فروکش کردن تب اکسپرسیونیسم رهیافتی مبارزتر، که به تدریج «تئاتر حماسی[32]» خوانده شد، پا بر صحنه گذاشت. نخستین کسی که در این شیوه کارکرد اِروین پیسکاتور[33] (۱۸۹۳ - ۱۹۶۶) بود. پیسکاتور با پشت سر گذاشتن تجربیاتی در تئاتر پرولتاریایی[34] در ۱۹۲۰ و تئاتر مرکزی[35] از ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۴ به عنوان کارگردان در تئاتر فولکس بون استخدام شد. از ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۷ کوشید در این تئاتر به جای اجرای نمایشنامه‌های معمولی که برای تماشاگران طبقه‌ی کارگر اجرا می‌شد «درام پرولتاریایی[36]» را علم کند. دستکاری‌هایی که او در نمایشنامه‌ها به عمل می‌آورد تا از آنها متنی تبلیغی متناسب با اصول مارکسیستی بسازد جنجالهایی آفرید که مجبور شد در ۱۹۲۷ تئاتر فولکس بون را ترك كند و تئاتری به نام تئاتر پیسکاتور تأسیس کند. در ۱۹۲۷ - ۱۹۲۸ پیسکاتور تکنیکهایی را تجربه کرد که بعدها به نام تئاتر حماسی مشهور شدند. او در نمایشنامه‌های هورا، ما زندگی می‌کنیم! از تولر، و بازنویسی‌ی راسپوتین[37] از آلکسی تولستوی، و اقتباسی که از رمان شویك، سرباز خوب[38] اثر یاروسلاوهاشِك[39] به صحنه برد از فیلم کارتون بر صحنه، چرخ عصاری، قطعات دکوری، و وسایل دیگری استفاده کرد تا خطی قوی و موازی بین وقایع صحنه و موقعیتهای زندگی‌ی واقعی ترسیم کند. او در این نمایشها نیاز به اصلاحات سیاسی و اجتماعی را مورد بحث قرار می‌داد. پیسکاتور





تصویر ۸.۱۷. (*) اروین پیسکاتور پایه‌گذار تئاتر حماسی که برای کارگران نمایش می‌داد.

نیز با روی کار آمدن هیتلر در ۱۹۳۳ آلمان را ترك گفت و در ۱۹۳۹ به آمریکا مهاجرت کرد. در آمریکا تا سال ۱۹۵۱ در نیواسکول[40] و مرکز مطالعات اجتماعی تدریس می‌کرد و گهگاه نمایشهایی را در نیویورك و شهرهای دیگر آمریکا به صحنه می‌برد.

اگرچه پیسکاتور در پیدایی‌ی تئاتر حماسی پیشقدم بود اما این سبك امروزه با نام برتولت برشت[41] (۱۸۹۸ - ۱۹۵۶)، درام‌نویس و نظریه‌پرداز عمده‌ی آن، شناخته می‌شود. برشت به عنوان کارگردان وارد تئاتر شد و مدتی با ماکس راینهارت در برلن همکاری کرد. نمایشنامه‌نویسی را ابتدا در نهضت دادائیسم[42] و اکسپرسیونیسم تجربه کرد و در این دوره نمایشنامه‌هایی چون بعل[43] (۱۹۱۸) و آوای طبلها در شب[44] (۱۹۲۲) را نوشت تا آنکه با نمایشنامه‌ی آدم آدم است[45] (۱۹۲۶) به سبك شناخته شده‌ی خود رسید. نخستین موفقیت خود را با نمایشنامه‌ی اپرای سه‌پولی[46] (۱۹۲۸) به دست آورد که با موسیقی‌ی کورت وایل[47] (۱۹۰۰ - ۱۹۵۰) و طراحی‌ی کاسپار نِهِر[48] (۱۸۹۷ - ۱۹۶۲) روی هم ۴۰۰ بار اجرا شد. در ۱۹۳۳ برشت تبعید شد و غالب آثار مهم خود را در همین‌دوره‌نوشت. در میان این آثار می‌توان از نمایشنامه‌های ترس و نکبت رایش سوم[49] (زندگی‌ی خصوصی‌ی نژاد برتر) (۱۹۳۵ - ۱۹۳۸) که در بیست و هشت صحنه اعمال غیرانسانی‌ی نازی‌ها را به نمایش می‌گذارد؛ ننه دلاور[50]



تصویر ۷.۱۷. طرحی از امیل پیرشان برای نمایشنامه‌ی قیام لوسیوس نوشته‌ی بلاك که در تئاتر ایالتی‌ی برلن توسط یسنر تهیه شد. یسنر به وسیله‌ی استفاده از این پله‌ها و سطوح متعدد صحنه شهرت یافت. برگرفته از مجله‌ی هنرهای تئاتر (۱۹۲۴)



تصویر ۹.۱۷. طرحی از سینگ نورسری نمایشنامه‌ی هورا، ما زندگی می‌کنیم نوشته‌ی ارنست تولر برگرفته از مجسمه‌ی هنرهای تئاتر (۱۹۳۲).

(۱۹۳۷) که نمایشی از ایستادگی و در عین حال جانور خو شدن زنی در طول جنگ سی‌ساله ست؛ زندگی‌ی گالیله (۱۹۳۸ – ۱۹۳۹)؛ زن خوب سچوان (۱۹۳۸ – ۱۹۴۰)؛ ارباب پونتیلا (۱۹۴۰ – ۱۹۴۱)؛ تیه آرتورو وی (۱۹۴۱)؛ و دایره‌ی گچی‌ی قفقازی (۱۹۴۴ – ۱۹۴۵). آخرین اثر و نام برد. از آنجا که برشت در تبعید بسر می‌برد آثارش به‌ندرت اجرا می‌شدند تا آنکه در سال ۱۹۴۷ به آلمان بازگشت. از آن زمان تاکنون آثار برشت اعتبار روزافزونی در جهان به دست آورده‌اند.

هرچند نمایشنامه‌های برشت تماشاگران سرسپرده‌یی دارند اما باید گفت که نظریه‌هایش شهرت گسترده‌تری دارند. برشت رهیافت نمایشی‌ی خود را «حماسی» می‌نامد تا هم حوزه‌ی وسیع‌تری را القا کند و هم اختلاط شیوه‌های داستانسرایی و نمایش را مورد تأکید قرار دهد. او مایل است تماشاگرانش نمایش را با دیدی انتقادی، و نه انفعالی، تماشا کنند و بر آن است تا به تماشاگرانش نقش فعال‌تری بدهد. برشت سرانجام به فرایافت «فاصله‌گذاری» (وِرفرمدونگزفکت) می‌رسد. در این فرایافت وقایع صحنه چندان غریب می‌نمایند که تماشاگر در باب آنها سؤال می‌کند. برشت برای آفرینش این مراقبه‌ی اندیشناک و برای آنکه تماشاگرانش وقایع صحنه را با زندگی‌ی واقعی اشتباه نکنند، در تئاتر خود نیاز به وسایلی داشت (مثل سور، نوازندگان، تغییرات صحنه) که قابل رؤیت باشند. او همچنین پاره‌های مختلف نمایش را عمداً جدا می‌کرد و در لابه‌لای آنها آواز و قطعاتی روایی جا می‌داد و بدین‌وسیله توجه تماشاگر را به ذات نمایشی‌ی تئاتر خود فرا می‌خواند. منظور برشت آن بود که فاصله‌یی میان تماشاگران و وقایع صحنه ایجاد کند تا بتوانند وضعیت دراماتیک صحنه را به صورتی انتقادی ارزیابی کنند. او امیدوار بود که بدین‌وسیله تماشاگرانش را از شرایط اقتصادی و اجتماعی‌ی خود در خارج از تئاتر آگاه کند تا نسبت به نظام اجتماعی و اقتصادی و اجتماعی‌ی خود بی‌اعتنا نباشند و در تغییر آن بکوشند.

برشت به‌عکس آپیا و کریگ عقیده نداشت که عناصری تئاتری را در یک شاهکار هنری‌ی مستقل به وحدت برساند. به نظر او چنین رهیافتی کاربرد بهوده‌ی عناصر گوناگون است که هر یک از آنها می‌توانند نکته‌ی تازه‌یی از مسائل صحنه را حل و فصل کنند. او رهیافت استانیسلاوسکی را نیز رد می‌کرد و از بازیگرانش می‌خواست به نقش خود همچون سوم شخص نگاه کنند تا بتوانند درباره‌ی حرکات و انگیزه‌های شخصیتها داوری کنند. نظریه‌های برشت تفسیرهای متضادِ فراوانی به خود دیده اما توانسته است کارگردانهای بسیاری را در جهان بر سر شوق آورد.

در میان تجربه‌های هنری‌ی دیگری که دهه‌ی ۱۹۲۰ به خود دید می‌توان از باوهاوس نام برد که





تصویر ۱۰.۱۷. (*) برتولد برشت در موس، نظریه‌پرداز و کارگردان بزرگ تئاتر

اعتباری جهانگیر کسب کرد. در ۱۹۱۹ والتر گروپیوس (۱۸۸۳ – ۱۹۶۹) در استاتلیشس باوهاوس در وایمار یک مدرسه‌ی هنرهای تزیینی تأسیس کرد و در آنجا کوشید مرزهای سنتی‌ی میان هنر و صنعت و هنرمند و صنعتگر را از میان بردارد و معماری، نقاشی، مجسمه‌سازی، و هنرهای دیگر را در یک بیان مشترک کند. هدف نهایی‌ی مدرسه‌ی باوهاوس آن بود که محیط زندگی‌ی روزانه را به یک «اثر هنری» مبدل سازد که در آن همه‌چیز، از مناظر اطراف گرفته تا خانه‌ها، مبلمان اتاقها، تزیینات داخلی‌ی خانه و حتی وسایل آشپزخانه همچون بخشی از یک طرح کلی برای زندگی شمرده شوند. این نظرگاه بر آن بود که هر کارکردی را با جنبه‌یی هنری و هر هنری را برای کارکردی عملی در نظر بگیرد، و می‌کوشید نقطه‌ی پایانی بر هرگونه نخبه‌گرایی در هنر بگذارد؛ هنری که در درجه‌ی اول به موزه‌ها و خانه‌های مردم مرفه تعلق داشت. گردانندگان این مدرسه امیدوار بودند که هنر را بخشی از زندگی‌ی روزمره بسازند.

از سال ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۹ یک کارگاه صحنه‌ی باوهاوس زیر نظر اُسکار شلمر (۱۸۸۸ – ۱۹۴۳) اداره می‌شد و شلمر در نمایشهای خود تا کید اصلی را بر عناصر و چهره‌های سه بعدی در فضا قرار می‌داد. او به جای آنکه فضای صحنه را با شکل طبیعی‌ی انسان هماهنگ کند بر آن بود که اندام انسان را با فضای انتزاعی‌ی صحنه به وحدت برساند و در نهایت به آنجا رسید که شکل انسانی را با لباسهای سه بعدی تغییر دهد. در این حالت بازیگران به صورت «معماری‌ی گردان» درمی‌آمدند و حرکاتشان با دقتی ریاضی تنظیم می‌شد. شلمر عنصر کلام را نادیده می‌گرفت، اما به طور سیستماتیک همه‌ی عناصر بصری (از جمله فضای خالی،



تصویر ۱۱.۱۷. (*) برشت و همکارانش در حین کار، در سال ۱۹۵۰.



تصویر ۱۲.۱۷. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی طبلها در شب اثر برشت. هنگام نمایش تئاتر کامرشپیله در مونیخ، ۱۹۲۲. این نمایشنامه توسط اتو فالکنبرگ کارگردانی و توسط اتو رایگبرت طراحی شده است. هدیه‌ی موزه‌ی تئاتر، مونیخ

چهره‌ی انسانی، حرکت، نور و رنگ) را، هم به صورت جداگانه و هم در ترکیب کلی، مورد دقت و موشکافی قرار می‌داد. اقدامات شلِمِر را نیز همچون بسیاری از منادیان باوهاوس در نهایت می‌توان همچون پژوهشی بنیادین ارزیابی کرد که نتایج آن در مسائل عملی‌ی گوناگون مورد استفاده قرار گرفتند. دستاوردهای شلِمِر پس از دهه‌ی ۱۹۵۰، به‌ویژه در رقص‌آرایی، به کار گرفته شدند.

در معماری‌ی تئاتر مهمترین تأثیر باوهاوس را در تئاتری که گروپیوس در ۱۹۲۷ طراحی کرد می‌توان مشاهده کرد. این طرح که به نام «تئاتر مطلق(۶۳)» برای پیسکاتور طراحی شده بود هرگز ساخته نشد، اما نفوذ خود را بر معماری‌ی تئاترهایی که پس از آن ساخته شدند تا به امروز حفظ کرده است. بنا به نظر گروپیوس تنها سه شکل عمده‌ی صحنه وجود دارد ـــ صحنه‌ی گرد(۶۴)، صحنه‌ی کشیده(۶۵)» و صحنه پروسینیوم ـــ و او کوشید که در طرح خود همه‌ی این شکلها را بگنجاند. او بخشی از صندلیها را همراه با محل بازی بر روی دایره‌یی وسیع و گردان در جلوی پروسینیوم قرار داد. هنگامی که این محل در مجاورت پروسینیوم قرار می‌گرفت، صحنه‌یی دراز درست می‌شد، و وقتی آن را ۱۸۰ درجه می‌چرخاندند صحنه‌یی گرد پدید می‌آمد. سکوی بازی از بالهای پروسینیوم عبور می‌کرد که به طور کامل تا لبه‌ی جایگاه تماشاگران ادامه می‌یافت و به عنوان محل بازی مورد استفاده قرار می‌گرفت، و دکورها به‌وسیله‌ی واگنها بر آن قابل انتقال بودند. اتاق صحنه‌ی وسیع این تئاتر امکان می‌داد تا سکوهای چرخدار به طور افقی در آن به گردش درآیند. در فضای اطراف جایگاه دوازده ستون کار گذاشته شده بود که در فاصله‌ی بین آنها پرده‌هایی قابل نصب بودند. همچنین سیکلورامای شفافی در انتهای صحنه‌ی پروسینیوم امکان می‌داد تا بر روی آن فیلم نمایش دهند، در حالی‌که پرده‌های دیگر در بالای سر تماشاگران قرار داشتند. گروپیوس مایل بود تماشاگران را در وسط محل بازی قرار دهد و آنها را «مجبور کند که در تجربه‌ی نمایشنامه شرکت فعال داشته باشند.»

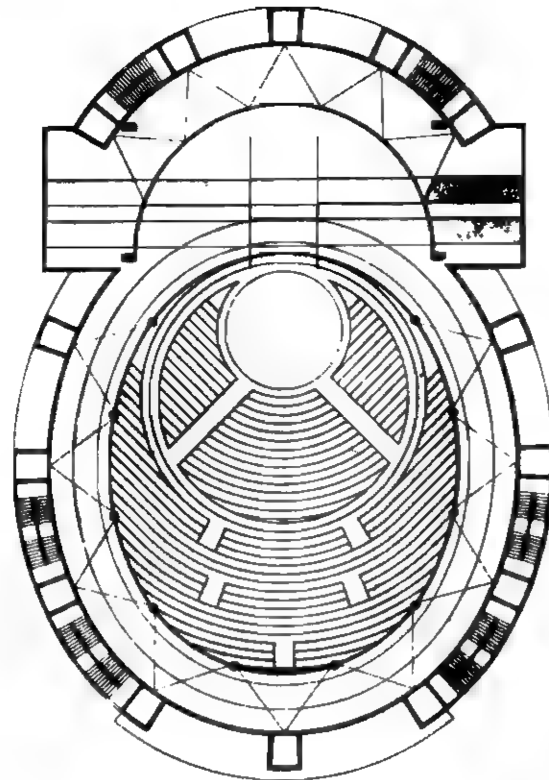


تصویر ۱۳.۱۷. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی در انبوه شهرها، اثر برشت که در سال ۱۹۲۳ در تئاتر رزیدنس در مونیخ اجرا شده است. این نمایشنامه را ارش اِنگل کارگردانی و کاسپار نِهِر طراحی کرده است. هدایی موزه‌ی تئاتر، مونیخ



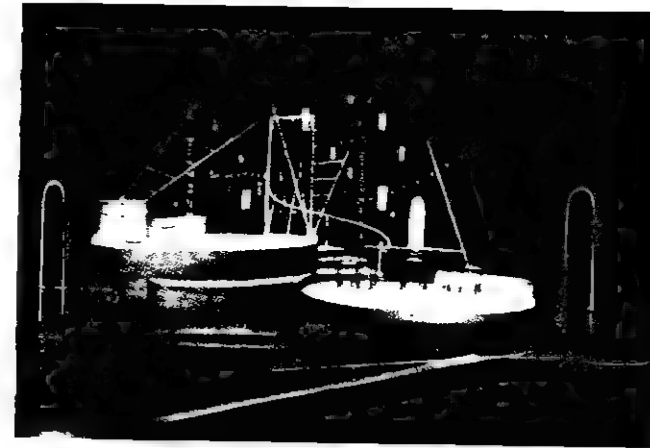
مکتب باوهاوس همواره جنجال‌آفرین بود و هنگامی که نازی‌ها به قدرت رسیدند مجبور به تعطیل شد و اعضای این مکتب در کشورهای دیگر جهان پراکنده شدند اما نفوذ آنها بر طراحی و معماری بسیار فراگیر بود که به ندرت تأثیرشان بر هنرهای دیگر پیگیری شده است.

اگرچه امروزه سهم عمده‌ی آلمان را بر تئاتر دهه‌ی ۱۹۲۰ تنها تئاتر حماسی و مکتب باوهاوس می‌شناسند، اما نهضت دیگری نیز همزمان در تئاتر آلمان وجود داشت که نوو ساشلیشکایت(۶۶) یا نو واقعگرایی نامیده می‌شد. این مکتب تازه حدود ۱۹۲۳، به عنوان عکس‌العملی در مقابل اکسپرسیونیسم، علم شده بود و به مسائل این جهانی همچون مشکلات انطباق با دوران صلح، نظام حقوقی‌ی سفت و سخت، و ضربه‌یی که جنگ



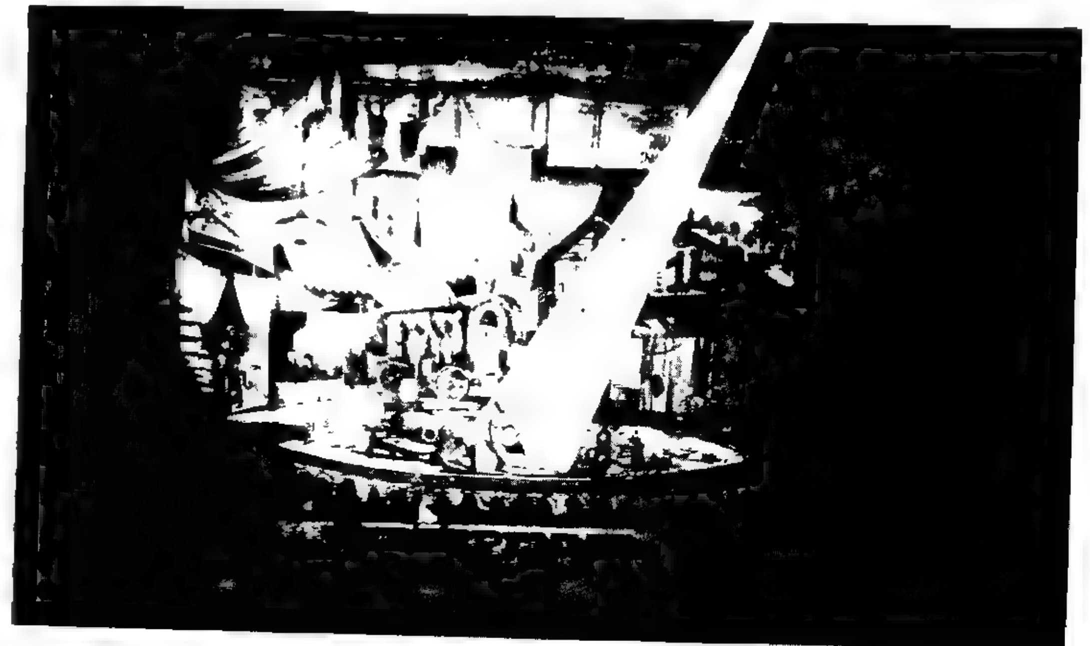
تصویر ۱۴.۱۷. «تئاتر مطلق» گروپیوس. توجه شود که دایره‌ی سفید (محل بازی) به پروسینیوم پیوسته و صحنه‌یی گود به وجود آورده است. این دایره (در دل دوایری که جایگاه تماشاگران را تشکیل می‌دهد) قابل تغییر است و می‌تواند به وسط اودیتوریوم منتقل شود و صحنه‌یی گرد را تشکیل دهد. توجه شود که شیب گرداگرد صحنه (ایوان سراسری) نیز به عنوان محل بازی قابل استفاده است و اودیتوریوم را کاملاً دربرمی‌گیرد همچنین توجه شود که نورافکنها (که شعاعشان به شکل مثلث نموده شده) در اطراف اودیتوریوم‌وار پشت سیکلوراما نصب شده تا تماشاگران را همچون صحنه‌یی نورانی دربرگیرد. برگرفته از کتاب **معماری تئاتر**، نوشته‌ی بارخین، مسکو (۱۹۴۷).

تصویر ۱۵.۱۷. (*) یک طرح صحنه‌ی باوهاوس برای نمایشنامه‌ی بیدرمن و پرنده‌ی آتش نوشته‌ی ماکس فریش، که در رومانی، در سال ۱۹۶۰ اجرا شد



بر روح جوانان و محیطهای تحصیلی وارد آورده است، می‌پرداخت. با آن که تعداد نمایشنامه‌های نو واقعگرا فراوان ست، متأسفانه تنها معدودی از آنها امروزه ارزش خواندن دارند. از میان نویسندگان نو واقعگرای آلمانی دو تن قابل ذکرند: فریدریش وُلف[67] (۱۸۸۸ - ۱۹۵۳) با نمایشنامه‌های سینید[68] (۱۹۲۹)، که حمله‌یی است بر قوانین سقط جنین، و ملوانان کاتارو[69] (۱۹۳۰)، درامی مستند درباره‌ی قیام نیروی دریایی‌ی اطریش - مجارستان در جنگ جهانی‌ی اول؛ و فردیناند بروخنر[70] (۱۸۹۱ - ۱۹۵۸) با نمایشنامه‌های بیماری جوانی[71] (۱۹۲۶)، درباره‌ی توهم‌زدایی از جوانان، و جنایتکاران[72] (۱۹۲۸) که مطالعه‌یی است در باب نظام قانونی. (بروخنر بعدها با نوشتن آثار تاریخی از جمله نمایشنامه‌ی الیزابت از انگلستان[73] شهرت جهانی کسب

تصویر ۱۶.۱۷. (*) طرحی مدرن از نمایشنامه‌ی اپرای سه پولی اثر برتولدبرشت، که در سال ۱۹۷۰ توسط جیمز مارونک در شیکاگو اجرا شده است





تصویر ۱۷.۱۷. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی اپرای سه پولی، که در ۱۹۲۸ در تئاتر شیفبائردام، در برلن اجرا شد. این نمایشنامه را اریش اِنگِل کارگردانی و کاسپار نِهِر طراحی کرده است اهدایی موزه‌ی تئاتر، مونیخ.

کرد.) بهترین نویسنده‌ی نو واقعگرای آلمانی کارل زوخ مِیِر[74] (۱۸۹۶ - ....) نام دارد. نمایشنامه‌ی تاکستان سرخوش[75] (۱۹۲۵) او یك کمدی‌ی ساده است که در جریان جشن شراب‌گیری اتفاق می‌افتد. این نمایشنامه موفقیت قابل توجهی به دست آورد. پردوامترین نمایشنامه‌ی او، کاپیتانی از کوپه‌نیك[76] (۱۹۳۱)، برخوردی طنزآمیز با نظام اداری‌ی پروس، نام دارد و نشان می‌دهد که چگونه یک خُرده جنایتکار با پوشیدن لباسِ یونیفورم و امر و نهیِ بی‌چون و چرا شهری را اسیر خود می‌کند.

با ظهور هیتلر در ۱۹۳۳ بسیاری از هنرمندان مهم آلمانی کشور خود را ترک کردند. بسیاری دیگر از آنها که باقی ماندند عملاً با نوشتن و اجرای آثار تاریخی یا فاصله گرفتن از مسائل معاصر خود، دست به «مهاجرت داخلی[77]» زدند. نازیها نمایشنامه‌هایی را تشویق می‌کردند که به گذشته‌ی توتُنی[78]ی آلمان می‌پرداختند، و یا آثاری که به شکلی حساب شده عظمت آلمان را مورد تأکید قرار می‌دادند، و همچنین آثار اغراق شده‌یی که شعارِ «هرچه شمالیتر است پرقدرت‌تر است» را دربر داشتند. باید دانست که تنها معدودی از هنرمندان تئاتر آلمان با ایدئولوژی‌ی نازی روی موافق نشان دادند، حتی تعدادی از آنها توانستند استقلالی نسبی به دست آورند. در میان این هنرمندان باید از اشخاص زیر نام برد: هاینتس هیلپرت[79] (۱۸۹۰ - ۱۹۶۷)، که از ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵ در تئاتر دویچس جای راینهارت را گرفت؛ کارل هاینتس مارتین[80] (۱۸۸۵ - ۱۹۵۳)، برتهولد ویرتل (۱۸۸۵ - ۱۹۵۳) و یورگن فهلینگ. بهترین طراحان آلمانی در این دوره عبارت بودند از تراوگوت مولر[81]، روخوس گلیزه[82]، سزار کلاین، کاسپار نِهر، ویلهلم راینکینگ[83] و کارل کرونینگ[85]. اما باید دانست که تئاتر آلمانی بین سالهای ۱۹۳۳ و ۱۹۴۵ در مقابل نیازهای سیاسی‌ی آلمان چهره‌ی کمرنگی به خود گرفت.

## تئاتر و درام در فرانسه، ۱۹۱۵ - ۱۹۴۰

جنگ جهانی‌ی اول فعالیتهای تئاتری در فرانسه را به‌شدت کاهش داد. در آن روزها هر بازیگری که توان جنگیدن داشت عملاً وارد ارتش شد و دیگران که نیرویی نداشتند به هنرنمایی در جبهه‌ها گسیل شدند. در



**تصویر ۱۸.۱۷.** نمایش سوررئالیستی‌ی ژان کوکتو، به نام آنتیگون، که توسط شارل دولن در تئاتر آتلیه‌ی پاریس اجرا شد. (۱۹۲۲). برگرفته از مجله‌ی **تئاتر** (۱۹۲۳).

چنین شرایطی شرکتهای نمایشی چندان تهی ماندند که برای اجرای نمایشهای خود دانشجویان کنسرواتوار پاریس را دعوت به کار کردند. فضای جنگ‌زده‌ی شهرها، تئاترها را به سوی اجرای سرگرمیهای عامه‌پسند کشاند و «تئاترهای بولوار[۸۶]» رونق گرفتند، چندان که حتی پس از پایان جنگ نیز بازارشان گرم ماند. در میان تولید کنندگان تئاترهای بولوار احتمالاً ساشا گیتری[۸۷] (۱۸۸۵ – ۱۹۵۷)، مؤلفِ ۱۵۰ نمایشنامه، از همه موفقتر بوده است. او نمایشهای خود را خود تهیه و کارگردانی میکرد و خود نقش بازیگر ستاره را بر عهده میگرفت.

در سوی دیگرِ این جهت‌گیری، به صورتی افراطی، یك رشته جنبشهای هنری‌ی دیگر قرار داشت — فوویسم[۸۸]، کوبیسم[۸۹]، کنستراکتیویسم[۹۰]، دادائیسم، و سور رئالیسم[۹۱] (فراواقعگرایی) — که همگی در مقابل واقعگرایی قد علم کردند و شکلهای تازه‌یی را مورد توجه قرار دادند. در جریان جنگ بسیاری از هنرمندان و مخالفان سیاسی به سویس پناهنده شدند، جایی که دادائیسم، افراطی‌ترین جنبش هنری‌ی آن زمان، از ۱۹۱۶ در آنجا پا بر عرصه نهاده بود. سخنگوی اصلی‌ی این جنبش تریستان تزارا[۹۲] (۱۸۹۶ – ۱۹۶۳) نام داشت که بین ۱۹۱۶ و ۱۹۲۰ هفت بیانیه درباره‌ی مکتب خود انتشار داد. دادائیسم نگرشی سراسر بدبینانه درباره‌ی جهانی بود که توانسته بود جنگی عالمگیر را بنا نهد. از آنجاکه به‌نظر دادائیست‌ها دیوانگی تنها صفت برازنده‌ی جهان بود، آنها به‌طور حساب‌شده‌یی دیوانگی



**تصویر ۱۹.۱۷.** (*) یک طرح فوویستی از نمایشنامه‌ی کالیگولا نوشتهٔ آلبر کامو، که توسط سزار کِلین که برای داچ شاوشپیل هاوس در برلن تهیه شده است (۱۹۴۹).



**تصویر ۲۰.۱۷.** (*) طرح صحنه‌ی [illegible] الهام از [illegible] نمایشنامه‌ی ترویلوس و کرسیدا [illegible] (۱۹۵۲).

را به جای منطق و عمل سلیم می‌نشاندند و در هنرشان ناسازی و آشوب را جایگزین وحدت، تعادل و هماهنگی می‌کردند. دادائیست‌ها برنامه‌هایی شامل سخنرانی، روخوانی، «شعر-آوا[۹۳]»، رقص، هنرهای بصری، و نمایشهای کوتاه اجرا میکردند و برنامه‌ی آنها غالباً چند موضوع را همزمان دربر داشت. با نزدیك شدن صلح، دادائیست‌ها ناپدید شدند. این نهضت در آلمان نیز چند صباحی رونق گرفت، اما پاریس بود که حامیان اصلی‌ی آن را به سوی خود کشید. در ۱۹۲۰ دادائیسم رو به افول نهاد و اندکی پس از آن دیگر صدایی از آن شنیده نشد. بعدها، در دهه‌ی ۱۹۶۰، بخش اعظم نظرگاه دادائیسم، تحت نامهایی دیگر، دوباره سر برآورد.

دادائیسم در فرانسه جای خود را به سوررئالیسم سپرد، که نظریه‌پرداز عمده‌ی آن ژاری و آپولینر بودند. گیوم آپولینر[۹۴] (۱۸۸۰ – ۱۹۱۸)، یار همه‌ی نویسندگان و نقاشان پیشرو[۹۵]، پس از ۱۹۰۰ و سخنگوی اصلی‌ی مکتب کوبیسم، با نمایشنامه‌ی پستانهای تیره زیاس[۹۶] (۱۹۰۳، بازنویسی و اجرا در



**تصویر ۲۱.۱۷.** (*) طرحی سوررئالیستی که سالوادور دالی برای نمایشنامه‌ی دون خوان [illegible] خوزه زوریلا تهیه کرده [illegible] شارو ماریا گررو [illegible] سال ۱۹۵۰ [illegible]



**تصویر ۲۲.۱۷.** (*) طرح صحنه‌ی **پستانهای تیره زیاس** نوشته‌ی گیوم آپولینر، که در سال ۱۹۵۸ اجرا شد. طراح ازبرت لنکستر.

۱۹۱۷) تأثیر عمیقی بر سوررئالیسم نهاد. چنان که گاه این نمایشنامه را «درام سوررئالیست[۹۷]»نیز می‌نامیدند. این نمایشنامه درباره‌ی برنامه‌ی پرجمعیت شدن کشور فرانسه است و قهرمان داستان پستانهایش را رها می‌کند (که همچون بادکنك به هوا می‌روند) و خود به تیره زیاس بدل می‌شود. شوهر او که اکنون وظیفه‌ی زادن را بر عهده گرفته است سرانجام وسیله‌یی کشف می‌کند که قادر است بچه تولید کند (صرفاً با نیروی اراده) و چهل هزار فرزند به بار می‌آورد. این اثر در مورد بسیاری از نظریه‌های آپولینر نمونه‌وار است؛ او منطق روزمره را رد می‌کند و عقیده دارد که کمدی، تراژدی، بورلسك، عملیات آکروبات، و خطابه باید همواره با موسیقی، رقص، رنگ و نور همراهی شوند تا شکل بیانیِ تازه‌یی بیابند.

آندره بره‌تون[۹۸] (۱۸۹۶ - ۱۹۶۶) بزودی رهبریِ سوررئالیست‌ها را بر عهده گرفت و نخستین بیانیه‌ی این جنبش را در ۱۹۲۴ منتشر کرد. در تعریفی که بره‌تون از مکتب سوررئالیسم می‌دهد نفوذ عمیق فروید آشکار است. او می‌گوید سوررئالیسم «خودکاریِ خالص روح است که می‌کوشد فرایند تعقل را در قالب کلام یا وسایل دیگر بیان کند. به عبارت دیگر سوررئالیسم در غیاب نظارتِ عقل، و به دور از همه‌ی پیشداوری‌های زیبایی شناختی و اخلاقی، اندیشه را دیکته می‌کند.» بنابراین، به نظر بره‌تون، اساس واقعیت هنری توسط فکرِ ناخودآگاه و در فضایی رؤیاگونه تشکیل می‌شود. بره‌تون در ۱۹۲۶ به کمونیسم گرایش پیدا کرد و کوشید سوررئالیسم را مبارزتر سازد، و در بیانیه‌ی دوم خود (۱۹۲۹) بسیاری از پیروان پیشین این

**تصویر ۲۳.۱۷.** (*) آندره بره‌تون شاعر فرانسوی و نظریه‌پرداز سوررئالیسم.







**تصویر ۲۴.۱۷.** (*) ژان کوکتو شاعر و نویسنده و کارگردان نوآور فرانسوی.

مکتب را طرد کرد. پس از آن تب سوررئالیسم فرونشست، اما دستاوردهای زبده‌ی آن تازه پس از ۱۹۳۸، در نمایشگاه بین‌المللی نقاشی، به نمایش گذاشته شدند.

تأثیر سوررئالیسم بر تئاتر اساساً غیرمستقیم بود و مؤثرترین استفاده از تکنیکهای آن در آثار ژان **کوکتو**[۹۹] (۱۸۹۲ - ۱۹۶۳) نمودار شد. **کوکتو** کار تئاتر را با نمایشنامه‌های رژه[۱۰۰] (۱۹۱۷) که توسط گروه باله‌ی روسی در پاریس اجرا شد و گاو نری بر بام[۱۰۱] (۱۹۲۰)، پانتومیمی که توسط خانواده‌ی فرایللینی[۱۰۲] از سیرك دلقکها اجرا شد، آغاز کرد. زیباترین نمایشنامه‌های او عبارتند از: آنتیگونه[۱۰۳] (۱۹۲۲)، اورفئوس[۱۰۴] (۱۹۲۶)، و ماشین دوزخی[۱۰۵] (۱۹۳۴) که همه براساس افسانه‌ی اُدیپ و بازسرایی‌ی اساطیر نوشته شده‌اند. قدرت خلاقه‌ی کوکتو در شیوه‌های او بود که در آنها چیزهای آشنا را با افسانه درمی‌آمیخت. مثلاً در نمایشنامه‌ی اورفئوس که قهرمانان آن زوجِ ازدواج کرده‌ی مدرنی هستند، با معرفی‌ی يك شیشه‌گر مرموز و اسبی که پیامهایی با خود دارد، و نیز با شیوه‌هایی که اساطیر باستانی را وجهه‌یی معاصر می‌بخشد، احساسی رازگونه در بیننده برمی‌انگیزد. هرچند کوکتو هرگز نتوانست خود را از تهمت کلاهبرداری مبرا کند، اما در سراسر زندگی‌ی هنری‌اش منبع الهام هنرمندان دیگر بود. بسیاری از جنبشهای نوین در هنرهای بصری از طریق باله‌ی روسی به تئاتر راه یافت که هنرمندانی چون پیکاسو[۱۰۶]، ماتیس[۱۰۷]، ژوان گری[۱۰۸]، ماری لورِنسین[۱۰۹] و براك[۱۱۰] آن را طراحی می‌کردند. باله‌ی سوئدی نیز که بین سالهای ۱۹۲۰ و ۱۹۲۵ به سرپرستی‌ی رولف دوماره[۱۱۱] (۱۸۸۸ - ۱۹۶۴) در



**تصویر ۲۵.۱۷.** صحنه‌ی تئاتر ویوکلمبه، که برای نمایشنامه‌ی **شب دوازدهم** آماده شده است. شکل اصلی صحنه‌ی تئاتر در اینجا تا حدی در پشت دکور پنهان مانده است. برگرفته از مجله‌ی **هنرهای تئاتری** (۱۹۲۴).



تصویر ۲۶.۱۷. (*) آنتونن آرتو کارگردان و نظریه‌پرداز تئاتر «خشونت» در فرانسه. این عکس در سال ۱۹۴۸ در دوران پیری و بیماری او برداشته شده

پاریس اجرا شد، هنرمندانی چون فرنان لژ[۱۱۲]، دوشیریکو[۱۱۳]، و پیکابیا[۱۱۴] را برای طراحی دعوت کرد. این گروه قراردادهای باله‌ی خود را به هنرهای دیگر نمایشی نیز تسری داد و از جمله نمایشنامه‌ی عروس و داماد برج ایفل[۱۱۵] (۱۹۲۱) اثر کوکتو را اجرا کرد. در این نمایش بازیگران لباسی به شکل گرامافون دربر داشتند.

در میان هنرمندان پیشرو در بین دو جنگ آنتونن‌آرتو[۱۱۶] (۱۸۹۶ – ۱۹۴۸) چهره‌ی متشخص‌تری است. آرتو در ۱۹۲۱ به تئاتر روی آورد و پیش از تأسیس تئاتر آلفرد ژاری[۱۱۷] در ۱۹۲۶ با همکاری‌ی روژه ویتراك[۱۱۸]، نویسنده‌ی سوررئالیست، با کسانی همچون لونیه – پو، دولن، و پیتویف کار کرد. تئاتر آلفرد ژاری که سراسر وقف نمایشهای ناواقعگرا شده بود تنها دو فصل دوام آورد. سهم عمده‌ی آرتو به تئاتر جهان پس از سال ۱۹۳۱ ادا شد، یعنی پس از آنکه گروه رقص بالی در پاریس او را به صورت‌بندی‌ی نظریاتش برانگیخت و در سال ۱۹۳۸ در کتاب تئاتر و همزاد آن[۱۱۹] آنها را منتشر کرد.

به نظر آرتو تئاتر غرب خود را به جویبار باریکی از تجربیات انسانی، یعنی مسائل روانشناسی‌ی افراد یا حداکثر مسائل اجتماعی‌ی گروه‌ها، محدود کرده بود. برای آرتو چیزهای نهفته در ناخودآگاه جنبه‌های مهمتری از هستی‌ی انسانی را دربر دارند، چیزهایی که انسانها را از خود و دیگران جدا می‌کنند، چیزهایی که نفرت، شقاوت و فاجعه به بار می‌آورند. آرتو معتقد بود اگر تجربه‌ی مناسبِ تئاتری در اختیار انسان قرار داده شود، خود را از دست وحشیگری رها می‌کند. چنین تجربه‌یی می‌تواند نشاطی را که تمدن امروز از انسان ستانده است به او باز گرداند، زیرا تئاتر قادر است احساسات مخرب را، که به هر حال از راه‌های مخربتر دیگری بروز خواهند کرد، تخلیه کند. به عبارت دیگر، چنان که آرتو گفته است «تئاتر برای آن آفریده شده که زشتیهای درون انسان را پاك کند.»

تصویر ۲۷.۱۷. (*) تصویری از نمایشنامه‌ی مارا – ساد، نوشته‌ی پتر وایس که تحت تأثیر تئاتر خشونت آرتو، توسط پیتر بروک کارگردانی شده است





تئاتر در اروپا و آمریکا بین دو جنگ جهانی

آرتو مطمئن بود که ممکن نیست مقصودش را با ذهن منطقی دریافت، از این‌رو پیشنهاد می‌کرد که شیوه‌هایش را از طریق حواس یا دستگاه عصبی به کار گیرند (زیرا ذهن آگاه در تمدن کنونی مشروط شده است تا ضربه‌های محیط را دفع کند) و حالت دفاعی و حجابهای تماشاگران را درهم شکنند. او نظریه‌هایش را در مجموع «تئاتر خشونت[۱۲۰]» (یا «تئاتر شدت») می‌نامید زیرا در این تئاتر برای اینکه تماشاگران به نتیجه برسند، باید به زور مجبورشان کرد تا با خودشان مواجه شوند. خشونت و شقاوتی را که آرتو به تماشاگر تحمیل می‌کند مسلماً جسمانی نیست بلکه اخلاقی یا روانی است.

قصد آرتو در عمل کردن روی دستگاه عصبی‌ی تماشاگر او را به نوآوریهای چندی در تئاتر هدایت کرد. در این میان می‌توان از جایگزین کردن ساختمانهای تئاتربا انبارهای متروکی که‌دستکاری‌شده‌باشندو کارگاه‌ها یا آشیانه‌ی‌هواپیماهابرای‌اجرای‌نمایش‌نام‌برد. او بیشتر مایل بود مکان بازی را به گوشه‌های صحنه، بر روی گذرگاه‌های مرتفع بر بالای صحنه یا بالای دیوارهای صحنه بکشاند. شیوه‌های تئاتری‌ی شرق آرتو را بیشتر جذب می‌کرد، از این‌رو پیشنهاد می‌کرد که تئاتر غرب نیاز به وسایل نمادین و آیینی، شبیه به شرق، دارد. نور مورد نظر در صحنه‌های آرتو نورهای «مرتعش و پاره‌پاره[۱۲۱]» بود و صدای موردنظرش ازصداهای تیز با تغییرات ناگهانی در شدت و استفاده از صدای انسان به عنوان‌افکت‌برای‌ایجادهارمونی‌وتنش[۱۲۲] تشکیل‌می‌شد بنابراین آرتو با حمله بر تماشاگر می‌کوشید مقاومت او را درهم شکند و او را هم از نظر اخلاقی و هم از نظر روحی تطهیر کند و بر آن بود که با این شیوه‌ها «در درجه‌ی اول بر احساس تماشاگران و نه بر منطق آنها» نفوذ کند، زیرا «تماشاگر نخست با حواسش می‌اندیشد.»

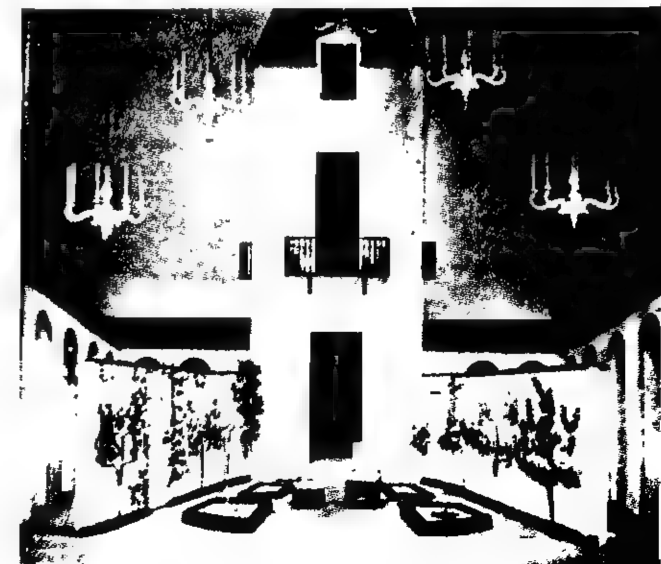
آرتو نیز همچون آپیا و کریگ بیشتر نظریه‌پرداز بود تا مردعمل، و مثل آن دو، در آغاز، مورد توجه چندانی قرار نگرفت. آرای این سه تن از بسیاری جهات با یکدیگر مشابهند، اما هدف نهایی‌ی آرتو در تئاتر با آن دو بکلی متفاوت بود. آپیا و کریگ هنر را به خاطر هنر می‌خواستند، در حالی که آرتو در هنر رستگاری‌ی انسان‌را جستجومی‌کرد. هنر آنان جهان‌زیبای‌آرمانی، و هنر آرتو قلمرو شکنجه‌گاهی بی‌رحم می‌نمود. در نتیجه، پس از جنگ جهانی دوم، هنگامی که دورنمای انسانی به تیرگی گرایید، نفوذ آپیا و کریگ کاسته شد و نفوذ آرتو افزایش یافت.

ژمیه، هِربرتو، و کوپو در حد فاصل تئاتر تجارتی و تئاتر پیشرو قرار داشتند. فیرمن ژمیه[۱۲۳] (۱۸۶۹ – ۱۹۳۳) در سال ۱۸۹۲ به عنوان بازیگر با آندره آنتوان آغاز به کار کرد و پس از آن با گروه‌هایی، از تئاتر لوور گرفته تاگروه‌های ملودرام، همکاری کرد، به همین جهت همچون ماکس راینهارت به گلچین پهنه‌ی گسترده‌یی از تجربه‌های تئاتری پرداخت. از ۱۹۰۶ تا ۱۹۲۲ مدیر تئاتر آنتوان و از ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۰ مدیر تئاتر اُدئون شد. تئاتر اُدئون تحت سرپرستی و برنامه‌ریزی‌ی او تئاتری نسبتاً پیشرو شد، و این امر تا حدی مرهون طرحهای رنه فوئرس[۱۲۴] بود که دستاورد همه‌ی جنبشهای هنری را به کار می‌گرفت. اگرچه ژِمیه کارگردان خوبی بود، اما اهمیت امروز او از آن جا ناشی می‌شود که همواره می‌کوشید تئاتر را به عامه‌ی مردم نزدیک کند.

ارائه‌ی فعالیتهای فرهنگی به مردمِ عامی گرایشی بود که در ۱۸۹۰ در آلمان موجب پیدایش تئاتر فولکس

بونن شد و در فرانسه، با دورنمایی محدودتر، «تئاترهای مردم[125]» به راه افتاد. رومن رولان[126] (۱۸۶۶ – ۱۹۴۴) در ۱۹۰۳ در کتابی به نام تئاتر مردم[127]، برنامه‌یی عرضه کرد که در آن به نمایشگران محلی پیشنهاد شده بود که مانند دوران یونان باستان برای همشهریان خود برنامه اجرا کنند. ژمیه با توجه به این پیشنهاد کوشید بهترین تئاتری را که می‌توان در حومه‌ها و شهرستانها یافت در گروه تئاتر آمبولانت[128]، خود برپا دارد و از ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۳ با این گروه به سراسر فرانسه سفر کرد و در این سفرها به اجرای نمایش خود در چادرها دست زد. در ۱۹۲۰ ژمیه‌دولت فرانسه را قانع کرد که تئاتر ملی مردم[129] (T. N. P.) را تأسیس کند. چون کمك مالی‌ی دولت به این تئاتر تنها به بلیتهای فروخته شده محدود می‌شد، ژمیه ناچار شد به شرکتهای دیگر اتکا کند تا هر ازگاه نمایشی در آنجا اجرا کنند. اگرچه تئاتر .T. N. P در دوران حیات ژمیه از اعتبار چندانی برخوردار نشد اما پس از جنگ جهانی دوم یکی از بهترین تئاترهای فرانسه محسوب می‌شد. علاقه‌ی گمیه به تئاتر مردمی ضمناً او را به تجربه‌های دیگر کشاند. مثلاً در ۱۹۱۹ نمایشنامه‌های اُدیپوس، شاهِ تِب[130] نوشته‌ی بوئنلیه[131] و پاستورال بزرگ[132]، نمایشنامه‌یی مذهبی و محلی، را در سیرك ایور[133] به صحنه برد. او در این نمایشها و نمایشهای دیگرش خود را به سطح راینهارت در آلمان رساند.

ژاك هربرتو[134] (۱۸۸۶ – ۱۹۷۱) از طریق تأسیس شرکتهای بزرگ نمایشی کسب اعتبار کرد. او پس از ساختن سه تئاتر پی‌درپی، تئاتر شانزه‌لیزه[135]، کمدی شانزه‌لیزه[136]، و استودیو شانزه‌لیزه[137]، بین ۱۹۲۰ و ۱۹۲۵، خیالپردازترین کارگردانهای عصر خود را استخدام کرد. به‌علاوه شرکتهایی همچون تئاتر هنری‌ی مسکو، تئاتر کامرنی و نظیر آنها را به فرانسه دعوت کرد. بنابراین هربرتو بهترینهای داخلی و خارجی



تصویر ۲۸.۱۷. طرحی از کریستیان برار برای نمایشنامه‌ی مدرسه‌یی برای همسران، اثر مولیر، که در سال ۱۹۳۷ توسط لویی ژووه کارگردانی شده است. برگرفته از کتاب طراحی صحنه در جهان از سال ۱۹۳۵.



تصویر ۲۹.۱۷. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت، که توسط ژرژ پیتوئف کارگردانی شده است. تاکید بر اشکال چهارگوش و خطوط متعارب برای القای تأثیر اکسپرسونیستی در این طرح قابل توجه است برگرفته از مجله‌ی هنرهای تئاتری (۱۹۳۵).

را در دسترس تماشاگران پاریسی قرار داد.

ژاك کوپو، اما، گسترده‌ترین تأثیرات بین دو جنگ را بر تئاتر فرانسه به جا نهاد. کوپو در ۱۹۱۹ تئاتر ویو کلمبیه را بازگشود و بار دیگر خود را وقف آرمانهایی کرد که پیش از جنگ جهانی‌ی اول در سر داشت. او بعکس ژمیه عقیده داشت که ممکن نیست تئاتری با استانده‌های بالا داشت و در عین حال مورد توجه مردم عامی قرار گرفت. از این‌رو در دوران خودش کارگردانی متکبر و وسواسی‌قلمداد شد که رفتاری همچون مذهب با تئاتر داشته است. کوپو سرانجام در آرمان خود که حفظ ارزشهای برتر و در عین حال ارائه‌ی برنامه‌ی کاملی از نمایشهای مردمی بود، کوتاه آمد؛ در ۱۹۲۴ پاریس را ترك گفت و در بورگاندی یک مدرسه‌ی تئاتری به راه انداخت، و امیدوار بود آرمانهایش را در آنجا به ثمر رساند.

کوپو تنها پنج سال پس از جنگ اول نمایش داد، اما آرای او توسط چهار تهیه کننده – کارگردان دیگر دنبال شد ـــ ژووه، دولَن، پیتویف، و بَتی ـــ که تا جنگ جهانی‌ی دوم تئاترهای پاریسی را در سلطه‌ی خود گرفتند. آنها در سال ۱۹۲۷ به هم پیوستند و نام کارتل دِ‌کَتر[138] (اتحادچهار نفره) را برای خود نهادند. آنها در این اتحاد پیمان بستند که در امور خود با یکدیگر مشورت کنند، نمایشهای یکدیگر را تبلیغ کنند، و به طور مشترك با اتحادیه‌های تئاتری قرارداد ببندند.



تصویر ۳۰.۱۷. نمایشی از گاستون بتی از مادام بواری (۱۹۳۵)، که توسط خود او به صورت نمایشنامه اقتباس شده است در این تصویر لوسین ناب. و مارگریت ژاموا بازیگران این نمایش دیده می‌شوند. برگرفته از مجله‌ی هنرهای تئاتری (۱۹۳۶)



**تصویر ۳۱.۱۷.** طرحی از آندره بارساک برای نمایشنامه‌ی وُلپُن، که برای شارل دولن ساخته بود. برگرفته از کتاب طراحی صحنه در جهان از سال ۱۹۳۵.

لویی‌ژووه[39] (۱۸۸۷ - ۱۹۵۱) کار خود را در تئاتر دز آر[40]، متعلق به روشه آغاز کرد و در آنجا بود که با کوپو آشنا شد و در ۱۹۱۳ - ۱۹۱۴ به ایفای نقشهای فرعی در نمایشهای او پرداخت. در ۱۹۱۷ به همراه کوپو به نیویورك رفت و تا ۱۹۲۲ همکاری‌ی خود را با کوپو ادامه داد تا سرانجام به عنوان کارگردان به استخدام هربرتو درآمد. پس از موفقیتی که با اجرای نمایشنامه‌ی دکتر ناك[41]، نوشته‌ی ژول روسن[42] به دست آورد، در ۱۹۲۴، خود گروه مستقلی تشکیل داد و بسیاری از اعضای گروه کوپو را که در آن زمان او را ترك گفته بودند به همکاری دعوت کرد. ژووه تا ۱۹۲۸ موفقیت چندانی به دست نیاورد، تا آنکه در این سال همکاری با ژان ژیرودو[43] (۱۸۸۲ - ۱۹۴۴) را آغاز کرد. در ۱۹۳۴ گروه خود را به تئاتر دو آتنه[44] که تماشاخانه‌یی برای تئاترهای بولوار بود، برد. او تا ۱۹۴۱ در این تئاتر ماند و پس از آن تا سال ۱۹۴۵ به دلخواه از کار کناره گرفت. ژووه، همچون کوپو، تأکید اصلی را بر متن نمایشنامه‌ها می‌گذاشت و برای زبان و زیروبم‌های گفتار بیش از هر چیز دیگر ارج می‌نهاد. او از نمایشهای خود تحلیل صریح و روشنی می‌داد و از بازیگرانش می‌خواست در جزئیات دقت بسیار کنند. در سالهای آغاز کارش نمایشها را خود طراحی می‌کرد، که همواره خوش سلیقه اما فاقد خلاقیت بودند، اما در تئاتر دو آتنه غالباً کریستیان پرار[45] (۱۹۰۲ - ۱۹۴۹)، یکی از بهترین طراحان دوران او، نمایشهایش را طراحی می‌کرد.

شارل دولَن[46] (۱۸۸۵ - ۱۹۴۹)، پیش از همکاری با روشه و سپس کوپو، در بسیاری از تئاترهای فرعی کار کرده بود. در ۱۹۱۹ به پاریس بازگشت و با گِمیه کار کرد و سپس در ۱۹۲۲ خود تئاتر مستقلی به نام تئاتر آتلیه[47] به راه انداخت و تا سال ۱۹۳۹ در همین تئاتر کوچك و پرت افتاده به کار ادامه داد. دولن به‌شدت گلچین می‌کرد و آثاری را از یونان باستان گرفته تا آثار معاصر و از تراژدی تا فارس به صحنه می‌برد. با تحلیلهای بی‌پایانی که او از متن نمایشنامه‌ها به عمل می‌آورد می‌گذاشت تا هر نمایشنامه‌یی رهیافت ویژه‌ی خود را خود دیکته کند. هدف او آن بود که «شعر درونی»ی هر اثر را از طریق وحدت و با صداقت منعکس کند. او از نمایشنامه‌هایی که نیاز به وسایل ماشینی و فوت و فن‌های کارگردانی داشتند پرهیز می‌کرد. اما با این حال بر طرح بصری‌ی صحنه تأکید بسیاری می‌گذاشت و معمولاً بهترین طراحان، از جمله لویی توشاگ[48]، لوسیَن کوتو[49]، ژرژ والمیه[50]، ژان - ویکتور هوگو[51]، میشل دوران[52]، و آندره بارساك را به همکاری دعوت می‌کرد. در غالب نمایشهای او موسیقی، رقص و جنبه‌های تماشایی‌ی دیگر نقش عمده‌یی داشتند. آرزوی همیشگی‌ی دولن برای جلب هرچه بیشتر تماشاگر او را واداشت تا در تئاتر سارا برنارد[53] به عنوان کارگردان استخدام شود و تا سال ۱۹۴۷ همه‌ی





کوشش خود را درآنجا به کار بست. او سالهای پایان کارش را در ژنو گذراند و در آنجا در خانه‌ی هنرها[54] به عنوان کارگردان بخش تئاتر استخدام شد. اما باید گفت تنها تأثیر شارل دولن در تئاتر فرانسه از طریق تأسیس مدرسه‌ی تئاتر بوده است که چهره‌های برجسته‌ی تئاتر فرانسه از جمله ژان لویی بارو[55] و ژان ویلار[56] آموزشهای اولیه‌ی خود را نزد او گرفتند.

ژرژپیتویِف[57] (۱۸۸۴ - ۱۹۳۹) پیش از آنکه در ۱۹۱۴ از روسیه به سوییس مهاجرت کند، در سرزمین مادری‌ی خود نمایشهای بسیاری داده بود. او و همسرش لودمیلا[58] (۱۸۹۶ - ۱۹۵۱)، که در کنسرواتوار پاریس تحصیل کرده بود، در ۱۹۲۲ در پاریس ساکن شدند و تا ۱۹۲۵ برای شرکت هربرتو کار کردند. پس از آن خود گروه مستقلی تشکیل دادند و در تئاترهای متعددی، چه در پاریس و چه در شهرهای دیگر، نمایش دادند. پیتویف اطلاعات وسیعی از درام غیرفرانسوی داشت، از این‌رو عملاً مهمترین تهیه کننده‌ی درامهای خارجی در پاریس بود. او نیز به عنوان کارگردان تأکید عمده‌یی بر متن نمایشنامه‌ها داشت. به نظر او مهمترین عامل نمایش ضرباهنگ بود و می‌کوشید آن را بر هر صحنه و هر شخصیتی منطبق کند. پیتویف صحنه‌هایش را خود طراحی می‌کرد و سبك طرحهایش از انتزاع تا واقعگرایی را دربر می‌گرفت. مشخصه‌ی عمده‌ی طرحهای او استفاده از تعدادی قطعات دکور به عنوان عاملی نمادین بود. در میان اعضای اتحاد چهار نفره (کارتل) شاید بتوان گفت که پیتویف متنوعتر و تجربه‌گراتر از دیگران بود.

گاستُن بَتی[59] (۱۸۸۲ - ۱۹۵۱) تنها عضو کارتل بود که شخصاً بازیگر نبود و تأکیدی بر متن نمایشنامه‌ها نداشت. او از سال ۱۹۱۹ همکاری با گِمیه را آغاز کرد و از ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۸ مدیریت استودیو شانزه‌لیزه را بر عهده گرفت و سرانجام در ۱۹۳۰ در



**تصویر ۳۲.۱۷.** صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **جنگ تروا نباید سر بگیرد** به کارگردانی‌ی لویی ژووه. خود ژووه در طرف راست صحنه دیده می‌شود. برگرفته از کتاب **هنرهای تئاتری** (۱۹۳۶).

تئاتر مونپارناس[۱۶۰] مستقر شد. پس از ۱۹۳۵ تئاتر عروسکی به شدت توجه بتی را به خود جلب کرد و نمایشهایش، تحت‌تأثیر آن، روز به روز شیوه‌پردازانه‌تر شدند. بتی در بخش اعظمی از کار تئاتری‌ی خود با مارگریت ژاموا[۱۶۱] (۱۹۰۳ - ۱۹۶۴) همکاری داشت که ستاره‌ی بسیاری از نمایشهای او بود و بعضی از نمایشهایش را نیز کارگردانی می‌کرد. بتی نیز کارگردان را هنرمند اصلی‌ی نمایش می‌شناخت. چنین به نظر می‌رسید که در نمایشهای او جهانی رازآمیز و شاعرانه که با خلق ماهرانه‌ی فضا به وجود می‌آورد، در ورای ظاهر واقعگرایانه‌ی صحنه پنهان است. اگرچه تأکید بیش از حد او بر لباس، دکور، وسایل صحنه، موسیقی و نور را گاه مورد انتقاد قرار داده‌اند، اما در عین حال «جادوگر میزانسن» نیز لقب گرفته بود.

در دهه‌ی ۱۹۳۰ بار دیگر تأثیر کوپو توسط گروه‌های چندی نمودار شد. در ۱۹۳۰ هنرجویان مدرسه‌ی کوپو گروهی را به نام شرکت پانزده[۱۶۲] به سرپرستی‌ی میشل سن دنی[۱۶۳] (۱۸۹۷ - ۱۹۷۱) برادرزاده‌ی کوپو سازمان دادند که از ۱۹۳۱ تا ۱۹۳۳ در تئاتر ویوکلمبیه به اجرای نمایش پرداخت. سن دنی پس از انحلال گروهش به لندن رفت و در آنجا تئاتر استودیو[۱۶۴] را به راه انداخت و پس از اجرای نمایشهایی در تئاتر آلدویك[۱۶۵] و تئاترهای دیگر انگلیسی، تأثیر کوپو را در انگلستان نیز گسترش داد. لئون شانیرل[۱۶۶] (۱۸۸۶ - ۱۹۶۵) یکی دیگر از شاگردان کوپو سعی خود را بیشتر به کار با گروه‌های دانشجویی در مدارس و دانشگاه‌ها و نمایش تئاتر برای کودکان معطوف می‌داشت. او بعدها شرکتی به نام گروه بازیگران روتیه[۱۶۷] (۱۹۲۹ - ۱۹۳۹) تأسیس کرد که در درجه‌ی اول برای گروه‌های پیشاهنگی نمایش می‌داد و در گروه دیگرش تئاتر عمو سباستین[۱۶۸] (۱۹۳۵ - ۱۹۳۹) تنها برای کودکان برنامه اجرا می‌کرد.

در این دوره سه کارگردان فرانسوی‌ی دیگر به نامهای بارساك، داسته، و ژاکُمون نیز از اهمیت قابل توجهی برخوردار بودند. آندره بارساك[۱۶۹] (۱۹۰۹ - ۱۹۷۳) در مدرسه‌ی هنرهای تزیینی آموزش دیده بود و پیش از آنکه بهترین طراح صحنه‌ی پاریس شناخته شود با شارل دولن همکاری داشت و سرانجام در ۱۹۳۷ به همراه داسته و ژاکُمون شرکت چهار فصل[۱۷۰] را تأسیس کرد. در ۱۹۴۰ هنگامی که دولن تئاتر آتلیه‌ی خود را ترك کرد او اداره‌ی آن را بر عهده گرفت. بارساك تا هنگام مرگ اداره‌ی آتلیه را عهده‌دار بود و در آنجا می‌کوشید استانده‌های دولن را حفظ کند. ژان داسته[۱۷۱] (۱۹۰۴ - ....)، داماد و شاگرد کوپو، یکی دیگر از اعضای شرکت پانزده، ابتدا به گروه چهار فصل پیوست و در ۱۹۴۰ به همراه بارساك به تئاتر آتلیه رفت و در آنجا بود که یکی از کارگردانهای مهم فرانسوی شناخته شد. موریس ژاکُمون[۱۷۲] (۱۹۱۰ - ....) تربیت شده‌ی شانیرل بود و پیش از تشکیل شرکت چهار فصل در چند گروه دیگر کار کرده بود. او تا سال ۱۹۴۲ در این شرکت به کار ادامه داد و در ۱۹۴۴ مدیر استودیوی شانزه‌لیزه شد و تا ۱۹۶۰ این سمت را حفظ کرد.

کوپو در دهه‌ی ۱۹۳۰ نقش فعالتری گرفت. او علاوه بر کارگردانی در پاریس و کشورهای دیگر اروپایی، پس از ۱۹۳۶ با کمدی فرانسز نیز همکاری کرد و در ۱۹۳۹ - ۱۹۴۰ کارگردان آن شد تا آنکه دولت ویشی[۱۷۳] او را طرد کرد. کمدی فرانسز بین ۱۹۱۵ و ۱۹۳۶ تحت مدیریت امیل فابره[۱۷۴] رو به زوال نهاده





بود، که البته این زوال تا حد زیادی به واسطه‌ی کاهش کمك مالی‌ی دولت و نیز دخالتهای سیاسی‌ی آن بود. پس از ۱۹۳۶، مدیر جدیدی به نام ادوارد بورده[۱۷۵] اصلاحات زیادی در آن به عمل آورد. در دوران مدیریت او نه تنها کمك مالی‌ی دولت دو برابر شد بلکه او از کوپو، دولن، ژووه و بتی نیز دعوت کرد تا چند نمایشنامه‌ی محبوب از سالهای گذشته را اجرا کنند. هنگامی که جنگ جهانی‌ی دوم آغاز شد، اعتبار گذشته‌ی کمدی فرانسز بازگشته بود و به رغم طبیعت محافظه‌کارانه‌ی شرکت، پیش از ۱۹۳۶، تعدادی از بهترین بازیگران فرانسوی در آنجا بازی می‌کردند که از آن جمله‌اند: بئاتریس دوسن[۱۷۶] (۱۸۸۸ - ۱۹۶۹)، برت بووی[۱۷۷] (۱۸۸۸ - ....)، آندره برونو[۱۷۸] (۱۸۷۹ - ۱۹۷۳)، شارل گراندوال[۱۷۹] (۱۸۸۲ - ۱۹۴۳)، پی‌یر فرزنی[۱۸۰] (۱۸۹۷ - ۱۹۷۵)، ماری بِل[۱۸۱] (۱۹۰۰ - ....)، و مادلن رنو[۱۸۲] (۱۹۰۳ - ...).

هرچند فرانسه تعداد کمی نمایشنامه‌نویس واقعاً ممتاز به جهان عرضه کرد اما تعدادی از آنها شهرت قابل ملاحظه‌یی به دست آوردند: هانری - رنه لُنورمان[۱۸۳] (۱۸۸۲ - ۱۹۵۱)، که برای نخستین‌بار ذهن ناخودآگاه و نسبی بودن زمان و مکان را در آثاری مثل زمان رؤیا است[۱۸۴] (۱۹۱۹)، و رؤیا خوار[۱۸۵] (۱۹۲۲) مورد توجه قرار داد؛ هانری گِئون[۱۸۶] (۱۸۷۵ - ۱۹۴۴)، که کوشید درام مذهبی را احیا کند و سالها همراه گروهی به نام کمپانیون دو نوتردام[۱۸۷] (یاران حضرت مریم) برای اجرای نمایش سفر کرد. در میان حدود ۱۰۰ نمایشنامه‌یی که او نوشت فقیری در زیر پلکان[۱۸۸] (۱۹۲۱) و کریسمس در بازار[۱۸۹] (۱۹۳۵) از همه معروفترند؛ آندره اُبی[۱۹۰] (۱۸۹۲ - ...) که با شرکت ۱۵ همکاری داشت و همین شرکت نمایشنامه‌های نوح[۱۹۱] و هتك ناموس لوکرس[۱۹۲] او را در ۱۹۳۱ تهیه کرد. شاید بتوان گفت بهترین اثر او نمایشنامه‌ی انسان خاکی[۱۹۳] (۱۹۴۹) باشد که در آن داستان دون ژوان را بازگویی کرده است؛ و آرمان سالاکرو[۱۹۴] (۱۸۹۹ - ...)، از متنوعترین درام‌نویسان فرانسوی در این‌دوره بود که آثارش پهنه‌یی از خیالپروریهای سوررئالیستی تا کمدیهای سبک، درام، و نمایشنامه‌های تاریخی را دربر می‌گیرند. او با نمایشنامه‌ی پاچولی[۱۹۵] (۱۹۲۷) مشهور شد و بهترین دستاورد خود را در نمایشنامه‌ی تاریخی‌ی زمین گرد است[۱۹۶] (۱۹۳۵) به کار بست. این نمایشنامه مینیاتوری در باب بگومگوهای معاصر او است که میان جسم و روح برقرار بود.

چند تن از نویسندگان طنز[۱۹۷] (ساتیر) فرانسوی در این دوره دارای اهمیت بیشتری بودند: ژول رومن (۱۸۸۵ - ۱۹۷۲) که در نمایشنامه‌ی دکتر ناك، یا پیروزی‌ی یك پزشك (۱۹۲۳) نشان می‌دهد که چگونه می‌توان از اضطرابهای مردم معاصر نسبت به سلامتی‌ی خود سوء استفاده کرد؛ مارسل پانیول[۱۹۸]، (۱۸۹۵ - ۱۹۷۴) که نمایشنامه‌ی تاجران شکوه[۱۹۹] (۱۹۲۵) او طنز تلخی دارد و داستان تاجرانی است که بر سر خرید و فروش مردگان با یکدیگر نزاع می‌کنند و نمایشنامه‌ی توپاز[۲۰۰] (۱۹۲۸) که داستان مدیر مدرسه‌یی است که با زیر پا گذاشتن اصول خود، موفقیت کسب می‌کند. امروزه پانیول را بیشتر به خاطر سه‌گانه‌ی رمانتیکش درباره‌ی زندگی‌ی مردم بندر مارسی به یاد می‌آورند: ماریوس[۲۰۱] (۱۹۲۹)، فانی[۲۰۲] (۱۹۳۱)، و سزار[۲۰۳] (۱۹۳۷). فارس سوررئالیستی در فرانسه را چند تن تجربه کردند که عبارتند از فرنان کروملینك[۲۰۴] (۱۸۸۸ - ۱۹۷۰) که



تصویر ۳۳.۱۷. (*) میشل دوگلدرُد
درام‌نویس بلژیکی.

در نمایشنامه‌ی بی‌غیرت معظم[۲۰۵] (۱۹۲۱) مردی را نشان می‌دهد که به پاکدامنی‌ی همسرش ظنین است و حتی هنگامی که به معصومیت او پی می‌برد تا ابد او را می‌آزماید و هرگز قانع نمی‌شود؛ روژه ویتراك[۲۰۶] (۱۸۹۹ – ۱۹۵۲) که در نمایشنامه‌های ویکتور، یا کودکان بر سریر قدرت[۲۰۷] (۱۹۲۸) و دستفروش مخفی[۲۰۸] (۱۹۳۶) همه‌ی ارزشهای سنتی‌ی جامعه‌ی خود را به باد استهزا می‌گیرد. نمایشنامه‌ی ویکتور در ۱۹۶۳ اجرا شد و منتقدان را بر سر شوق آورد و از آن به بعد شهرت ویتراك افزایش یافت؛ مارسل آشار[۲۰۹] (۱۸۹۹ – ۱۹۷۴) در کمدیهای شیوه‌پردازانه‌ی رمانتیك به کمال رسید و آثاری مانند می‌آیی با هم بازی کنیم؟[۲۱۰] (۱۹۲۳)، ژان از کره‌ی ماه[۲۱۱] (۱۹۲۹) و دزد دریایی[۲۱۲] (۱۹۳۸) را نوشت. در نمایشنامه‌ی دزد دریایی‌که نماینده‌ی آثار او است یك عاشق پاك باخته موفق می‌شود هرزگیهای یك زن هر جایی را مهار کند. تلخترین نمایشنامه‌های این دوره را استیو پاسور[۲۱۳] (۱۸۹۹ – ۱۹۶۶) با جابه‌جا کردن الگوی ارتباطی رایج در شخصیت‌پردازی نوشت. داستان نمایشنامه‌ی خریدهای زنانه[۲۱۴] درباره‌ی زنی است که یك شوهر می‌خرد، و آنقدر او را اذیت می‌کند تا از یکدیگر متزجر می‌شوند.

نمایشنامه‌های میشل دوگِلدرُد[۲۱۵] (۱۸۹۸ – ۱۹۶۲)، درام‌نویس بلژیکی، یادآور آثار زاری، سوررئالیست‌ها و اکسپرسیونیست‌ها است و نظریه‌هایش آرتو را به یاد می‌آورند. وی در بیش از سی نمایشنامه‌یی که نوشت انسان را همچون جانوری تصویر کرد که جسمش نیرومندتر از روح او است. پوسته‌ی ظاهری‌ی آثار او را فساد، تباهی و خشونت پوشانده است و در پشت این ظاهر مرگ‌آسا انتقادی کوبنده بر انحطاط و ماده‌گرایی و نیز ندایی از پشیمانی نهفته است. چنان می‌نماید که در آثار او باید ایمان را در کفر و درد را در نمودهای مضحك و هزل‌آمیز جست‌وجو کرد. او نیز همچون آرتو زبان را به نفع نمایش کنار می‌نهد. در نمایشنامه‌های او مکان به سرعت و به طور نامنتظری تغییر می‌کند، و شخصیتهایش معمولاً اغراق شده و برگرفته از دلقکهای تالارهای موسیقی، سیرك و بازار مکاره‌اند. دوگلدرُد درام‌نویسی به شیوه‌ی سنتی را تحقیر می‌کند از این‌رو آثارش را «فارسِ ترازیك»، «تعزیه‌ی بورلسك[۲۱۶]»، «ترازدی برای تالار موسیقی»، و غیره می‌خوانند. در میان آثار متعدد او اِسکوریال[۲۱۷] (۱۹۲۷)، یادداشتهای جهنم[۲۱۸] (۱۹۲۹)، پانتاگِلیز[۲۱۹] (۱۹۲۹)، و آقای پرنده[۲۲۰] (۱۹۳۵) از همه معروفترند. از سال ۱۹۴۹، هنگامی که «پوچ‌گرایان[۲۲۱]» او را مورد توجه قرار دادند، شهرت دوگلدرُد افزایش یافت.

ژان ژیرودو شاید مهمترین درام‌نویس فرانسوی در بین دو جنگ جهانی باشد. او داستان‌نویسی بود که در ۱۹۲۸ با تبدیل‌رمان زیگفرید[۲۲۲] خود به‌نمایشنامه، کار تئاتری‌را‌آغازکرد. ژیرودو چون لویی‌ژووه‌رابهترین مفسر





تصویر ۳۴.۱۷. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی باراباس نوشته‌ی دوگِلدرُد، که در سال ۱۹۵۴ در بروکسل اجرا شد. این صحنه را دُنی مارتَن طراحی کرده است.

اثر خود بر صحنه یافت غالب آثار مهم خود را برای او نوشت. معروفترین نمایشنامه‌های او عبارتند از آمفیتریون ۳۸[۲۲۳] (۱۹۲۹)، ژودیت[۲۲۴] (۱۹۳۱)، جنگِ تروا نباید اتفاق بیفتد[۲۲۵] (۱۹۳۵)، و آندین[۲۲۶] (۱۹۳۹). ژیرودو بیشتر نمایشنامه‌هایش را از منابع آشنا برمی‌گرفت، اما آنها را با برداشت تازه‌یی عرضه می‌کرد. او در یافتن جنبه‌های ساده در چیزهای پیچیده و یافتن جنبه‌های پیچیده در چیزهای ساده، مهارت کم‌نظیری داشت. آثارش آنتی‌تزهای جنگ و صلح، صداقت و دروغ، زندگی و مرگ، و آزادی و تقدیراند و او همواره برای حقایق متضاد راه حل پیشنهاد می‌کند. درامهای او درست در لحظه‌یی واقع می‌شوند که انسان ناچار است یکی از دو راه متضاد را برگزیند؛ او با کشف این تضادها معمولاً راهی برای توافق و آشتی پیشنهاد می‌کند که فرایافت تازه‌یی در خود دارد. از نظر او زبان والاترین وسیله‌ی بیان عقل انسانها است، از این‌رو آن را در درجه‌ی اول اهمیت قرار می‌دهد. ژیرودو در دوره‌یی نمایشنامه می‌نوشت که نمایشنامه‌نویس نسبت به کارگردان در درجه‌ی دوم اهمیت قرار داشت، لذا بر آن بود که ارزش ادبی‌ی درام‌نویس را اعاده کند. عبارات او خوش‌آهنگ و القا کننده و به شدت خوش مشرب، خیالپرور، طنزآمیز و لطیفند. در همه‌ی آثار ژیرودو می‌توان ایمانی عمیق را در درون انسانها باز یافت.

پس از جنگ دوم جهانی ژیرودو رقیبی یافت، ژان آنویی[۲۲۷] (۱۹۱۰ – ....)، که ابتدا به عنوان منشی‌ی لویی‌ژووه به کار پرداخت و در ۱۹۳۲ تحت‌تأثیر ژیرودو نوشتن نمایشنامه را آغاز کرد. نخستین موفقیت او در ۱۹۳۷ با نمایشنامه‌ی مسافر بی‌توشه[۲۲۸]، حاصل شد که توسط پیتویف به صحنه رفت. غالب آثار اخیر آنویی، از جمله دسته‌ی دزدان[۲۲۹] (۱۹۳۸)، وعده‌ی دیدار در سنلیس[۲۳۰] (۱۹۴۱)، و آنتیگون[۲۳۱]، (۱۹۴۳)

تصویر ۳۵.۱۷. (*) ژان آنویی
درام‌نویس فرانسوی.





تصویر ۳۶.۱۷. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی آنتیگون نوشته‌ی ژان آنویی که توسط رُدلف شولتز طرحی شده است و در سال ۱۹۴۶ در هانوور به صحنه رفته است.

توسط بارساك اجرا شدند. آنویی آثارش را به دو دسته‌ی جدی یا «سیاه»، و کمدی یا «سرخ» تقسیم کرده است. در دسته‌ی «سیاه» معمولاً جوانی آرمانگرا و سازش‌ناپذیر قهرمان داستان است که سرانجام با انتخاب مرگ به کمال می‌رسد و در این مورد نمایشنامه‌ی آنتیگون نمونه‌وار است. در دسته‌ی «سرخ» شخصیتهای نمایشنامه‌ها از بسیاری جهات مشابهند و در فضایی افسانه‌یی به پایان خوش می‌رسند. آنویی یکی از پربارترین درام‌نویسان فرانسوی پس از جنگ بوده است.

با آغاز جنگ جهانی دوم در ۱۹۳۹ و محاصره‌ی پاریس توسط نازی‌ها، فعالیتهای تئاتری نخست به شدت کاهش یافت. بسیاری از چهره‌های مهم تئاتری تبعید شدند و آنها که ماندند با ممیزی شدیدی روبه‌رو بودند. غالب نمایشنامه‌ها به آثار سیاسی و بی‌سود و زیان و یا سرگرمیهای عامه‌پسند تقلیل یافت اما به هرحال، به رغم همه‌ی سختگیریهای موجود، تعدادی نمایش پراهمیت در فرانسه تهیه شد.

## تئاتر و درام ایتالیایی، ۱۹۱۵ - ۱۹۴۰

بسیاری از هنرمندان ایتالیایی در این دوره پیرو جنبش فوتوریسم[۳۳۲] (آینده‌گرایی) بودند که در ۱۹۰۹ توسط فیلیپو تومازو مارینتی[۳۳۳] (۱۸۷۶ - ۱۹۴۴) در ایتالیا مطرح شد. فوتوریست‌ها نیز همچون اکسپرسیونیست‌ها مکاتب پیش از خود را رد می‌کردند و بر آن بودند که انسان را تغییر دهند، با این تفاوت که اکسپرسیونیست‌ها جامعه‌ی صنعتی شده و مادی‌ی گذشته را فاسد کننده‌ی روح می‌شمردند در حالی که فوتوریست‌ها تقدیس گذشته را مانع پیشرفت می‌دانستند و آن را خوار می‌داشتند. سرانجام فوتوریست‌ها از آنجا سر درآوردند که قدرت و سرعت عصر ماشین را ستایش کنند و کوشیدند این نیروها را در شکلهای هنری خود به کار گیرند. از ۱۹۱۰ به بعد فوتوریست‌ها در کنسرتها، شعرخوانی‌ها، نمایشنامه‌ها و نمایشگاه هنرهای بصری‌ی خود که گاه همه همزمان برگزار می‌شد بیانیه‌های خود را اعلام می‌کردند. در این برنامه‌ها گاه در میان تماشاگران گردش می‌کردند، در حالی که در گوشه‌های تالاری قسمتهای مختلف نمایشی را به صورت متوالی یا همزمان به اجرا درمی‌آوردند. آنها بویژه با شعارِ ویران کردن کتابخانه‌ها و موزه‌ها به عنوان نخستین گام برای ساختن آینده‌یی پرتحرك‌تر، تماشاگران را از کوره درمی‌بردند.

در میان هنرهایی که فوتوریست‌ها عرضه کردند می‌توان از «تصویرسرایی» (یا شعر خالص[۳۳۴])، مجسمه‌های گردان[۳۳۵]، کولاژ (نقاشی‌ی ترکیبی)، و صدانوازی[۳۳۶] (یا «موسیقی‌ی زنده») براساس صداهای روزمره‌ی محیط زندگی) نام برد. آنها در تئاتر، تجربه‌های گذشته را طرد می‌کردند و تالارهای موسیقی، باشگاه‌های شبانه و سیرکها را الگوهای بهتری برای آینده می‌دانستند. به نظر فوتوریست‌ها درامهای قدیمی خیلی طولانی، تحلیلی و ساکن می‌نمودند. آنها «درام سینتتیك[۳۳۷]» (یا درام مصنوعی) را پیشنهاد می‌کردند که قادر است جوهر دراماتیك را در یکی دو لحظه‌ی نمایشی فشرده کند. در ۱۹۱۵ - ۱۹۱۶ فوتوریست‌ها هفتاد و شش نمایشنامه‌ی کوتاه از این دست را منتشر کردند.

فوتوریسم در طول جنگ جهانی اول بسیاری از پیروان خود را از دست داد، زیرا آنها جنگ را به عنوان نمونه‌ی عالی‌ی انرژی تجلیل کرده بودند، اما پس از جنگ بار دیگر فوتوریسم زنده شد، شاید از آن‌رو که هدفهای این مکتب با برنامه‌های معارضه‌جویانه‌ی موسولینی همخوانی داشت. مهمترین نماینده‌ی فوتوریسم در دهه‌ی ۱۹۲۰ اِنریکو پرامپولینی[۳۳۸]



تصویر ۳۷.۱۷. یک پنتومیم فوتوریستی به نام تاجر دلها که توسط پرامپولینی در تئاتر پنتومیم فوتوریست در سال ۱۹۲۶ در پاریس اجرا شده است. در مسخگی حرکت‌کنندگان با طرحها و فرمهای غیرانسانی قابل توجه است.

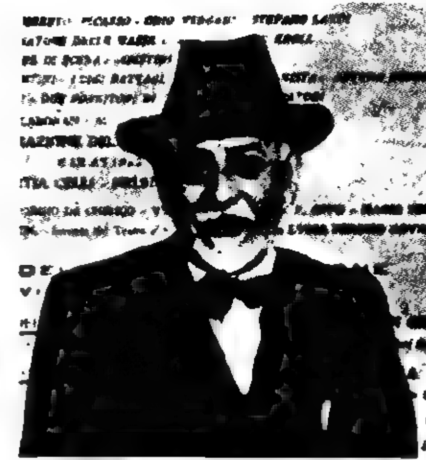


تصویر ۳۸.۱۷. (*) یک صحنه‌ی فوتوریستی از نمایشنامه‌ی زمستانه اثر ماکسول اندرسُن، که توسط کارگردان آلمانی رمو زیمرمان کارگردانی شده است. برگرفته از کتاب طراحی صحنه در جهان از سال ۱۹۳۵.

(۱۸۹۴ – ۱۹۶۰) بود. او پیشنهاد می‌کرد که به جای صحنه‌ی نقاشی شده از نوعی «معماری که قادر است حرکت کند» استفاده شود. او همچنین به جای بازیگران از شکلها (فرمها)ی نورانی در صحنه استفاده می‌کرد. او به فضایی چند بعدی می‌اندیشید که در آن نیروهای روحانی (که با نور و فرمهای انتزاعی تجسم می‌یافتند) بتوانند درامی نیمه مذهبی به وجود آورند.

پس از ۱۹۳۰ تب فوتوریسم فروکش کرد. اگرچه این سبك هرگز به جنبشی تئاتری بدل نشد اما نوآوریهایی را پیش کشید که در دهه‌ی ۱۹۵۰ سر برآوردند و گسترش یافتند که از آن جمله‌اند: (۱) کوشش در رهایی‌ی هنرهای نمایشی از فضای موزه مانند؛ (۲) برخورد مستقیم با تماشاگر و گردش بازیگران در میان تماشاگران؛ (۳) استفاده از تکنولوژی‌ی نوین در راه ارائه‌ی نمایشهای چند رسانه‌یی (مولتی‌مدیا)[۲۳۹]؛ (۴) استفاده از همزمانی[۲۴۰] و چند مرکزی[۲۴۱]؛ (۵) رواج شیوه‌ی نمایشی‌ی ضد ادبی و منطق گریزانه؛ و (۶) درهم شکستن مرز بین هنرها.

در طول جنگ جهانی‌ی اول مکتب تازه‌یی در نویسندگی ایتالیا اعلام موجودیت کرد که معمولاً آن را «تئاتر گروتسك[۲۴۲]»، می‌نامند. این اصطلاح از نمایشنامه‌ی صورتك و صورت[۲۴۳] (۱۹۱۶) نوشته‌ی لوییجی چیارِللی[۲۴۴] (۱۸۸۴ – ۱۹۴۷) که نام فرعی‌اش «یك گروتسك در سه پرده» بود پیدا شد. شیوه‌ی بازیگری در این نمایشنامه به طور متناوب از ایفای نقش برای خود به ایفای نقش برای جمع تغییر می‌یابد. کمدی‌ی صورتك و صورت داستان مردی است که پس از اعتراف به قتل همسرش که گمان می‌کرد به او خیانت کرده، محاکمه و تبرئه می‌شود، در حالی که در واقعیت



**تصویر ۳۹.۱۷. (*) لوییجی** پیراندللو درام‌نویس بزرگ ایتالیایی.

امر همسرش را در اتاقی محبوس کرده و در را به روی او بسته است. در میان نویسندگان بسیار دیگری که این شیوه‌ی کنایه‌آمیز را به کار بردند شاید پی‌یر ماریا روسو دی سان سِکوندو[۲۴۵] (۱۸۸۷ – ۱۹۵۶) با آثاری مانند آه، عروسکهای لوند![۲۴۶] (۱۹۱۸) و زیبای خفته[۲۴۷] (۱۹۱۹) از همه بهتر باشند.

لوییجی پیراندللو[۲۴۸] (۱۸۶۷ – ۱۹۳۶) بدون تردید بزرگترین نمایشنامه‌نوس ایتالیایی در این دوره بود. او پس از شهرتی که با نوشتن رمان و داستانهای کوتاه به دست آورد در ۱۹۱۰ به نمایشنامه‌نویسی روی آورد و پس از سال ۱۹۱۵ همه‌ی وقت خود را صرف تئاتر کرد. از ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۸ سرپرست تئاتر هنری‌ی رم شد که در آنجا تعداد زیادی نمایش ممتاز ایتالیایی و خارجی را به اجرا درآورد. در این تئاتر مارتا آبا[۲۴۹] (۱۹۰۶ – ....) بازیگر نقشهای اول و گروهی از

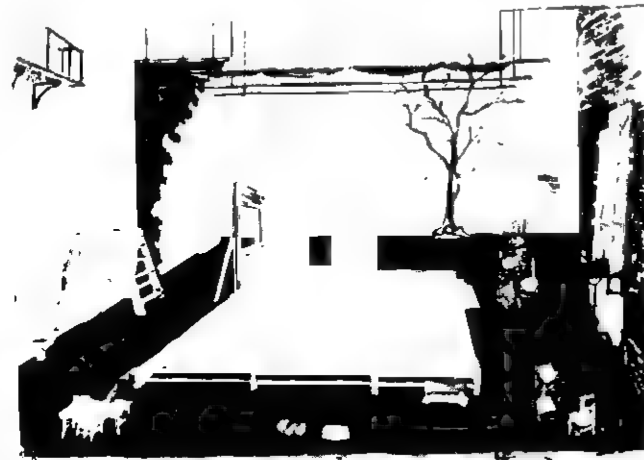




بازیگران برجسته‌ی ایتالیایی از جمله روجرو روجری[۲۵۰] (۱۸۷۱ – ۱۹۵۳) با او همکاری می‌کردند. بهترین نمایشنامه‌های او عبارتند از: حق با تو است اگر فکر می‌کنی با تو است[۲۵۱] (۱۹۱۶)، شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده[۲۵۲] (۱۹۲۱)، هانری چهارم[۲۵۳] (۱۹۲۲)، برهنه[۲۵۴] (۱۹۲۲)، هرکس به راه خود[۲۵۵] (۱۹۲۴)، امشب بدیهه‌سازی می‌کنیم[۲۵۶] (۱۹۳۰)، آن‌طور که مرا می‌خواهی[۲۵۷] (۱۹۳۰). پیراندللو معمولاً در آثار خود مسأله‌ی عمده‌یی را طرح می‌کند که قابل حل نیست زیرا هر یك از اشخاص نمایشنامه حقیقت را به سیاق خود تعبیر می‌کند. بنابراین پیراندللو اعتبار رهیافت علمی در مورد حقیقت را با شکی منطقی می‌نگرد، زیرا رهیافت علمی در حقیقت به معنای مشاهده‌ی مستقیم واقعیت است و چنین می‌نماید که «حقیقت» در نظر او امری کاملاً شخصی و ذهنی است.

پیراندللو همچنین به رابطه‌ی میان هنر و طبیعت می‌اندیشید: از آنجا که حقیقت همواره در حال تغییر است و هنر، پس از آنکه خلق شد، برای ابد ثابت می‌ماند، بنابراین تئاتر در نظر او قانع کننده‌ترین هنرها محسوب می‌شود، چرا که یك نمایشنامه در هر اجرا لزوماً تغییر می‌یابد. از این‌رو پیراندللو تئاتر را به مجسمه‌یی زنده تشبیه می‌کرد، اما چون به گمان او حتی واقعگراترین نمایشنامه‌ها تنها قادرند تعبیر یا تقلید مسخره‌یی از حقیقت را عرضه کنند لذا راه‌حل این مشکل را تنها در نوشتن نمایشنامه‌های فیلسوفانه می‌یافت تا واقعیت بتواند در حالت تغییر مداوم بررسی شود. پیراندللو تأثیر عمیقی بر عصر خود باقی گذاشت و شاید بتوان گفت که هیچ نویسنده‌یی به اندازه‌ی او در رواج دیدگاه فلسفی در درام سهم نداشته است؛ دیدگاهی که نویسندگان پس از جنگ جهانی دوم از آن دست برنداشتند.

در میان کارگردانهای ایتالیایی بین دو جنگ آنتون جیلیو براگاگلیا[۲۵۸] (۱۸۹۰ – ۱۹۶۰) بیش از دیگران دستاوردهای تئاتری را گلچین کرده است. براگاگلیا بین ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۶ تئاترو دِگلی ایندِپاندانتی[۲۵۹] در رم را اداره می‌کرد و در آنجا بر صحنه‌ی کوچکی که در اختیار داشت مجموعه‌ی گسترده‌یی از آثار استریندبرگ، وِدِکیند، ژاری، مترلینك، پیراندللو، تا فوتوریست‌ها را



**تصویر ۴۰.۱۷. (*)** طرح صحنه‌ی نمایشنامه‌ی **شش شخصیت در جستجوی نویسنده** از پیراندللو، که در ۱۹۵۹ در وین اجرا شده است. طراح این نمایشنامه وبلی اشمت بود.

نمایش داد. به‌طور کلی تئاتر ایتالیا در بین دو جنگ توسط شرکتهای سیاری اداره می‌شد که تازه‌ترین نمایشنامه‌های محبوب جهان را اجرا می‌کردند. نخستین گام برای اصلاح این وضع در ۱۹۳۶ با تأسیس فرهنگستان هنر دراماتیك در رم برداشته شد که زیر نظر سیلویو دامیکو[260] اداره می‌شد. در اینجا بود که اصول استانیسلاوسکی، کوپو، و راینهارت در ایتالیا آموزش داده شد. با آغاز جنگ جهانی دوم کار این فرهنگستان متوقف ماند اما تأثیرات آن پس از ۱۹۴۵ نمودار شد.

## تئاتر و درام در اسپانیا، ۱۹۱۵ - ۱۹۴۰

در سالهای میان ۱۹۱۵ و ۱۹۴۰ هنوز نمایشنامه‌نویسان محبوب اسپانیایی بِناوِنت، کینته‌روس، و مارتینز سیه را بودند. اما بلافاصله پس از جنگ اول دو تن، اونامونو، و وال - اینکلان، مهمترین درامهای بومی‌ی اسپانیایی را نوشتند. میگوئل دِ اونامونو[261] (۱۸۶۴ - ۱۹۳۶) یکی از ممتازترین فیلسوفان اسپانیایی، نظریات خود را در باب درام نخست در کتاب جنبه‌ی تراژیك زندگی[262] (۱۹۱۳) منتشر کرد. او در این کتاب اعلام داشت که تراژدی از دل تضاد میان انسان میرا و آرزوی او برای رسیدن به زندگی‌ی جاوید برمی‌خیزد. حقیقتی که در پشت این نگرش بدبینانه نهفته بود تأثیر عمیقی بر درام‌نویسان پس از جنگ جهانی دوم به جا نهاد. نمایشنامه‌های اونامونو از جمله فدرا[263] (۱۹۱۷) و سایه‌های رؤیا[264] (۱۹۳۱) به واسطه‌ی ممیزی‌ی دولت تا سال ۱۹۵۰ به ندرت اجرا شدند. آثار رامون دل وال - اینکلان[265] (۱۸۶۹ - ۱۹۳۶) نیز، شاید به خاطر شباهت به درام پوچ‌گرا، دچار همین سرنوشت شد و حتی تا سالهای اخیر مورد توجه قرار نگرفت. وال - اینکلان، که بیشتر به خاطر رمانهایش مشهور است، چندین نمایشنامه به نظم، درامهایی به طنز و چندین فارس نوشت که در میان آنها کلام آسمانی[266] (۱۹۱۳)، یك فارس از ملکه‌ی واقعاً اسپانیایی[267] (۱۹۲۰)، و شاخهای دون فریولرا[268] (۱۹۲۵) از همه مهمترند. وال - اینکلان روش درام‌نویسی‌ی خود را اسپرپنتو[269] می‌نامید و منظورش آن بود که عمداً و با روشی حساب شده موقعیتها را معیوب می‌کند تا واقعیت عجیب و غریب (گروتسك) نهفته در باطن زندگی‌ی اسپانیایی را نشان دهد.



تصویر ۴۱.۱۷. (*) طرحی از گوری مونوز برای نمایشنامه‌ی **شاخهای دون فریولرا** نوشته‌ی وال اینکلان، که در ۱۹۴۰ در بوئنوس آیرس اجرا شده است

با تشکیل گروه «نسل ۲۷» روح تازه‌یی در ادبیات اسپانیایی دمیدن گرفت. این گروه در سال ۱۹۳۱ پس از تأسیس جمهوری‌ی دوم اسپانیا که از شدت ممیزی کاست، تشکیل شد. دو تن، لورکا و کاسونا، بارزترین چهره‌های نسل تازه بودند. فدریکو گارسیا لورکا[270] (۱۸۹۹ - ۱۹۳۶) نخستین نمایشنامه‌ی خود را در ۱۹۲۰ به نام گناه پروانه[271] نوشت. چون این نمایشنامه توفیقی نیافت لورکا به گرانادا، موطن اصلی‌ی خود، بازگشت و در آنجا علائق خود را در سمبولیسم[272]



**تصویر ۴۲.۱۷. (*) فدریکو** گارسیالورکا شاعر و درام‌نویس بزرگ اسپانیایی که زیباترین آثار اسپانیایی بعد از دوران طلایی را خلق کرده است.



**تصویر ۴۳.۱۷. (*)** طرحی از رابرت ونکلر برای نمایشنامه‌ی **عروسی خون**، نوشته‌ی گارسیالورکا.



**تصویر ۴۴.۱۷. (*) طرحی برای نمایشنامه‌ی خانه‌ی برناردا آلبا** اثر گارسیالورکا، که در ۱۹۵۳ در اشتوتگارت اجرا شده است.

(نمادگرایی)، سوررئالیسم، موسیقی، نقاشی و فرهنگ مردم بارور کرد و تعدادی نمایش عروسکی نوشت. پس از آنکه نمایش عروسکی‌ی او به نام ماریانا پینه‌دا[۲۷۳] توسط مارگاریتا زیرگو[۲۷۴]، یکی از بهترین بازیگران اسپانیایی، اجرا شد لورکا فعالیت تئاتری‌ی خود را افزایش داد.

لورکا هنگامی آثار عمده‌ی خود را نوشت که با گروهی به نام لاباراکا[۲۷۵] همکاری‌ی نزدیکی را آغاز کرد. این گروه از دانشجویان دانشگاه تشکیل شده بود و دولت تازه‌ی اسپانیا برای عرضه‌ی فعالیتهای فرهنگی به مردم به آنها کمك مالی می‌کرد. کانون لاباراکا در ۱۹۳۲ تأسیس شد تا آثار عصر طلایی‌ی اسپانیا[۲۷۶] را برای تماشاگران روستایی نمایش دهد. پاسخ به اشتیاق سوزان این تماشاگران بود که لورکارا تحت تأثیر قرار داد و او را بر آن داشت تا مایه‌های شناخته شده‌ی عشق و شرف[۲۷۷] را در آثارش بگنجاند. نتیجه‌ی این تجربه‌ها در نمایشنامه‌های عروسی‌ی خون[۲۷۸] (۱۹۳۳)، یرما[۲۷۹] (۱۹۳۴)، و خانه‌ی برناردا آلبا[۲۸۰] (۱۹۳۵) متجلی شد. این نمایشنامه‌ها که تخیلات شاعرانه را با شور و حالی بدوی درآمیخته‌اند معمولاً زیباترین آثار اسپانیایی پس از عصر طلایی ارزیابی می‌شوند.

تجربیات آله‌خاندرو کاسونا[۲۸۱] (۱۹۰۳ - ۱۹۶۶) از جهات بسیار شبیه به لورکا بودند. او نیز بین ۱۹۳۱ و ۱۹۳۶ سرپرستی‌ی یك گروه وابسته به دولت به نام تئاتر مردم[۲۸۲] را بر عهده گرفت و برای نمایش به روستاهای اسپانیا سفر کرد و غالباً نمایشهای کوتاه و فکاهی را به اجرا درآورد. کاسونا نیز همچون لورکا از تجربیات خود با مردم کوچه و بازار الهام می‌گرفت. قابلیت او در آمیختن واقعیت و خیال که کاسونا به آن مشهور است، در نمایشنامه‌های پری دریایی از ساحل رفت[۲۸۳] (۱۹۳۴) و باز هم شیطان[۲۸۴] (۱۹۳۵) به خوبی آشکار است. او در همه‌ی آثار خود با لحنی خوشبینانه نوید می‌دهد که مسائل انسانی قابل حل‌اند.

جنگ داخلی‌ی اسپانیا در ۱۹۳۶ تغییرات عمیقی را به همراه آورد. لورکا کشته شد، کاسونا به آرژانتین مهاجرت کرد و تا سال ۱۹۳۹ تئاتر تنها به عنوان وسیله‌یی تبلیغاتی در جهت عکس گذشته به کار گرفته شد و پس از پیروزی‌ی نیروهای فرانکو ممیزی‌ی شدیدی تَنَفس آن را گرفت. اجرای نمایشنامه‌های لورکا، کاسونا و اونامونو ممنوع شد و اسپانیا دوباره منزوی ماند.







## تئاتر و درام در روسیه‌ی شوروی، ۱۹۱۷ - ۱۹٤۰

پس از جنگ جهانی‌ی اول جدیترین تغییرات سیاسی در سرزمین روسیه واقع شد، جایی که تزار روس سالها مردم آن را به ستوه آورده بود. فشارهای اقتصادی‌ی ناشی از تضاد طبقاتی شورشی را تغذیه می‌کرد که در اوایل ۱۹۱۷ به انقلابی علنی انجامید و سلطه‌ی رُمانُف‌ها را که بیش از سیصد سال بر روسیه فرمان می‌راندند خاتمه داد. در آغاز اداره‌ی دولت روسیه را سوسیالیست‌های معتدل بر عهده گرفتند اما در اواخر ۱۹۱۷ کمونیست‌های افراطی قدرت را به دست آوردند. تا دهه‌ی ۱۹۲۰ جنگ داخلی ادامه یافت و در این مدت بیش از ۲۰ میلیون انسان در روسیه کشته شدند و منابع اقتصادی به شدت تهی شد. سالهای پس از آن دولت شوروی چندان سرگرم بازسازی‌ی ملت خود بود که تئاتر را به حال خود رها کرد تا در شکلهای نوین تجربه کند.

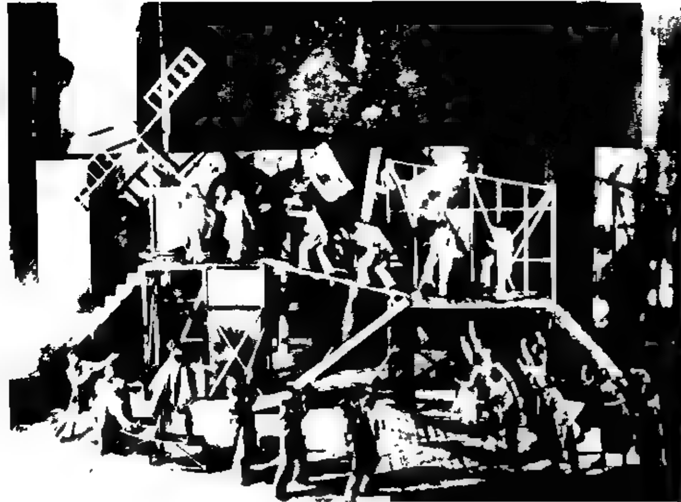
کمونیست‌ها تئاتر را همچون گنجینه‌یی ملی ارزیابی می‌کردند که پیش از انقلاب تنها به طبقات بالا و متوسط تعلق داشت و پس آن می‌بایستی از آنِ طبقه‌ی پرولتاریا گردد. همچنین نهاد تئاتر، به مثابه یکی از ابزارهای سازندگی، تحت نظارت کمیساریای آموزش و پرورش، آناتول لوناچارسکی[۲۸۵] (۱۸۷۵ - ۱۹۳۲) قرار گرفت. این اداره نه تنها نمایشهای حرفه‌یی را سرپرستی و تشویق می‌کرد بلکه در میان کشاورزان، کارگران و سربازان نیز گروه‌های غیرحرفه‌یی تشکیل می‌داد. در ۱۹۲۶ حدود ۲۰۰۰۰ باشگاه دراماتیك تنها در میان کشاورزان تأسیس شده بود. بین ۱۹۱۸ و ۱۹۲۲ بسیاری از گروه‌های غیرحرفه‌یی در نمایشهای بزرگ و عمومی که حوادث عمده‌ی انقلاب را نشان می‌دادند، نقش‌بسیار فعالی بر عهده گرفتند. از مشهورترین این نمایشها تصرف کاخ زمستانی[۲۸۶] بود که در ۱۹۱۹ در چشم‌انداز محل واقعی‌ی حادثه به کارگردانی‌ی اِورینُف اجرا شد و در آن حدود ۸۰۰۰ سرباز، ملوان، و کارگر ایفای نقش کردند.

نظام نوین روسیه ملی کردن تئاتر را به آرامی انجام داد. در ۱۹۲۲ - ۱۹۲۳ تنها ۳۳ درصد تئاترها به دولت تعلق داشت. در ۱۹۲۵ - ۱۹۲۶ این درصد به ۶۳ رسید و فرایند دولتی شدن تئاترهای شوروی در ۱۹۳۶ کامل شد و تا سالهای بسیار پس از آن، افرادِ دست اندرکار تئاتر هنوز سلطه‌ی سیاسی نداشتند.

بسیاری از مشتاقترین حامیان انقلاب عضو تئاتر پیشرو بودند و در نظام تازه فرصت یافتند تا از گذشته‌ی خویش بگسلند و شکلهای نوین تئاتری بیافرینند. میرهُلد به‌زودی رهبر این دسته شد. در ۱۹۲۰ میرهلد به سرپرستی‌ی بخش تئاترِ کمیساریای آموزش و پرورش منصوب شد و در این مقام رهبری‌ی تئاتر روسیه‌ی شوروی را از آن خود کرد. او با حفظ سمت همچنین به کارگردانی‌ی نمایش ادامه داد و نمایشنامه‌ی سپیده‌دم‌ها[۲۸۷] (اثر نمایشنامه‌نویسِ سمبولیستِ بلژیکی امیل وِرهارِن[۲۸۸]) را همچون تبلیغی به نفع شوروی به صحنه برد. در این نمایشنامه خبرهای روز کشور در صحنه خوانده می‌شد و در پایان نمایش جلسه‌یی عمومی با تماشاگران تشکیل می‌شد. این برنامه در سال ۱۹۲۲ از طرف کمیته‌ی مرکزی‌ی حزب کمونیست تعطیل شد، زیرا کمیته آن را پاسخگوی نیازهای پرولتاریا تشخیص نمی‌داد. پس از آن میرهُلد از شغل



**تصویر ۴۵.۱۷.** طرح اصلی و اجرای صحنه‌یی که لیوبُف پوپوا برای نمایشنامه‌ی **بی‌غیرت باشکوه**، نوشته‌ی کروملینک، تهیه کرده و در ۱۹۲۲ توسط میرهُلد کارگردانی شده است. این نمایشنامه در اطراف یک آسیاب می‌گذرد، و در این اجرا چرخهای گوناگونی به تناسب ضرباهنگ و زیروبمهای حسی‌ی صحنه با سرعتهای متفاوت به گردش درمی‌آمدند. این صحنه مثال بسیار خوبی از نمایشهای ساختگرایانه‌ی میرهُلد است که به نام طرح ماشین بازی معروف است. تصویر دوم ماشین بازی در شکل اجرایی را نشان می‌دهد.



دولتی استعفا کرد، اما چند ماه بعد بار دیگر به عنوان سرپرست کارگاه نمایش دولتی برای تربیت کارگردان منصوب شد و در ۱۹۲۲ تئاتر مستقلی برای فعالیتهای خود به دست آورد. آینده نشان داد که تئاتر پیشرو در شوروی به رغم عدم رضایت از آن تا چه حد نیرومند بوده است.

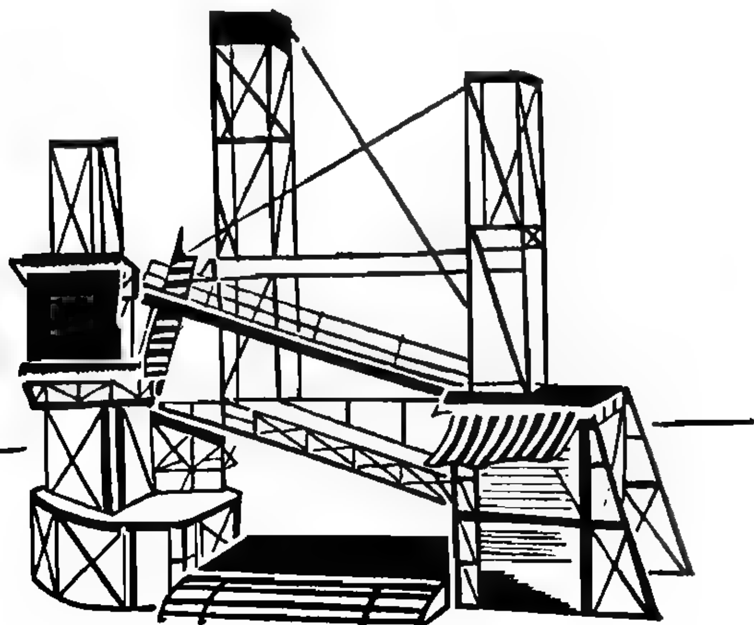
میرهُلد بین ۱۹۲۱ و ۱۹۳۰ تکنیکهایی را به کمال رساند که پیش از انقلاب آنها را آغاز کرده بود. با این تفاوت که در این دوره روشهای آگاهانه‌تری به کار می‌بست و برای آنها اصطلاحاتی نظیر مکانیك حیاتی[۲۸۹] (بیومکانیك)، و کنستروکتیویسم[۲۹۰]، انتخاب می‌کرد. مکانیك حیاتی رهیافت میرهُلد به شیوه‌ی بازیگری بود و در این تکنیك می‌کوشید شیوه‌یی ابداع کند تا در خور عصر ماشین باشد. برای رسیدن به این شیوه، میرهلد بازیگرانش را با مهارتهای ژیمناستیك، حرکات سیرك، و باله تربیت می‌کرد تا همچون ماشین قادر باشند به خوبی از عهده‌ی «وظایفی که از خارج دریافت می‌کنند» برآیند. اساس آن چیزی را که میرهُلد در ذهن داشت جیمز - لِینج[۲۹۱] به صورت نظریه ارائه کرده است. بر طبق این نظریه فعالیتهای مشخصِ عضلات تابع الگویی هستند که از هیجانات مشخصی ناشی می‌شوند. در این طرح بازیگر برای انگیختن پاسخ مورد نظر در خود و تماشاگر تنها لازم است الگوی محرکه‌ی مناسبی را نمایش دهد.

میرهُلد به جای تأکیدی که استانیسلاوسکی بر انگیزه‌های درونی‌ی بازیگران داشت، انگیزه‌یی جسمانی و بازتابی حسی می‌نشاند و معتقد بود که بازیگر برای آفریدن احساس شادمانی فراوان در خویشتن و در تماشاگر لازم نیست خود را به رفتارهایی که جامعه به صورت استانده درآورده محدود کند. اگر بازیگری مثلاً بر روی سرسره‌یی با سر به پایین بلغزد، یا بر طنابی آونگ شود، یا پشتك و وارو بزند، همان احساس را القا خواهد کرد.

اصطلاح کنستروکتیویسم از هنرهای بصری وام گرفته شده بود. این اصطلاح نخستین‌بار حدود ۱۹۱۲ در مورد مجسمه‌هایی به کار می‌رفت که از سطحها و حجمهای متقاطعی تشکیل شده بودند بی‌آنکه قصد بیان حرف خاصی را داشته باشند. میرهُلد با الهام از این سبك سکوهایی غیرنمایشی را مرکب از شیبها، چرخهای گردان، سرسره‌ها و اشیای دیگر چنان تنظیم می‌کرد تا یك «ماشینِ بازی[۲۹۲]» بسازد که بیشتر عملی باشد تا تزیینی.

میرهُلد نظریه‌هایش را در باب ماشین حیاتی و ساختگرایی بین سالهای ۱۹۲۲ و ۱۹۲۵ عملاً به کار گرفت، اما مرتب آنها را تعدیل کرد. او در مشهورترین نمایش خود در دهه‌ی ۱۹۲۶، بازرس کل اثر گوگول، صحنه را به صورت شهر بزرگی ساخت و همه‌ی شخصیتهای نمایشنامه را بازپردازی کرد و حتی چندین شخصیت تازه به آن افزود؛ لباسها، دکور، و وسایل صحنه را با مایه‌های سده‌ی نوزدهمی شیوه‌پردازی کرد؛ و به همراه نمایش، موسیقی‌ی آن دوران را به کار گرفت. مؤثرترین صحنه‌ی این نمایش صحنه‌یی بود که در آن پانزده در بر گرد صحنه قرار داشت و در یك لحظه از هر دری یك متصدی‌ی دولتی وارد می‌شد تا به بازرس رشوه بدهد.

تایرُف پس از میرهُلد با نفوذترین کارگردان دهه‌ی ۱۹۲۰ شوروی بود. او نیز روشهای پیش از جنگ خود را پس از انقلاب ادامه داد. لونا چارسکی بر طبق رهنمودهای انقلاب اکتبر تئاترها را به دو گروه تقسیم کرده بود: تئاترهای تثبیت شده یا «آکادمیك» که با کمك مالی‌ی دولت و خودمختاری‌ی نسبی اداره می‌شدند؛ و



تصویر ۴۶.۱۷.(*) کنستروکتیویسم (یا ساختگرا) در تئاتر کامرنی. طرحی از آلکساندر وِسنین برای نمایشنامه‌ی مردی که پنجشنبه بود، اقتباس از رمان چسترتُن



تصویر ۴۷.۱۷. (*) میرهلد در وسط در حال تماشای تمرین یک نمایش.

تئاترهای فرعی یا تثبیت نشده که اجازه‌ی کار داشتند اما حمایتی از آنها نمی‌شد. بنابراین دولت گروه‌های پیش از انقلاب را بیشتر حمایت می‌کرد و این امر به شدت مورد اعتراض مِیِرهُلد بود. در این طرح، تئاتر کامرنی‌ی تایرُف جزء تئاترهای «آکادمیک» طبقه‌بندی شده بود. تایرُف تا سال ۱۹۲۴ توجه چندانی به انقلاب نداشت و نمایشنامه‌هایی نظیر سالومه(۲۹۳) اثر اسکار وایلد، و آدرین لوکوُرور(۲۹۴) نوشته‌ی اسکرایب، و فدر(۲۹۵) اثر راسین را به سبك همیشگی‌ی خود اجرا می‌کرد. او، بخلاف غالب تهیه کنندگان آن زمان که بر تن بازیگران لباسهای متحدالشکلی همچون تماشاگران می‌پوشاندند، بر آن بود تا تماشاگران را از فضای یکنواختِ زندگی‌ی روزمره بیرون بکشد. تایرُف حتی پس از ۱۹۲۴ نیز بندرت آثار کلاسیكِ تئاتر یا آثار معاصر روسیه را به صحنه می‌برد و تئاتر او در حقیقت عمده‌ترین رشته‌ی ارتباط با تئاتر غرب محسوب می‌شد. او علاوه بر مجموعه‌ی نمایشی‌ی خود که عموماً از آثار غربی انتخاب می‌کرد، در سالهای ۱۹۲۳، ۱۹۲۸ و ۱۹۲۹ همراه گروهش به اروپا سفر کرد. هنگامی که تایرُف به نمایش آثار معاصر خود رو می‌آورد همواره با مشکل روبه‌رو می‌شد. در ۱۹۲۹ نمایش توطئه‌ی برابرها(۲۹۶) نوشته‌ی میخاییل لویدُف(۲۹۷)، که درباره‌ی انحطاط انقلاب فرانسه و تبدیل آن به حکومت ترس و وحشت بود، پس از یك اجرا برچیده شد. از آن پس نفوذ تایرُف کاستی گرفت.

یکی دیگر از نوآوران تئاتر شوروی در این سالها، یوگنی واختانگُف(۲۹۸) (۱۸۸۳ – ۱۹۲۲) بود که پس از درگذشت سولرژیتسکی در ۱۹۱۶ مدیر هنری‌ی



تصویر ۴۸.۱۷. (*) سایرف کارگردان روسی از تئاتر کامرنی در سال ۱۹۱۴.





تصویر ۴۹.۱۷. برداشت میرهلد از نمایشنامه‌ی بازرس کل نوشته‌ی گوگول در سال ۱۹۲۵. صحنه‌ی «رشوه‌گیری». دکور صحنه از پشت می‌تواند گشوده شود

استودیوی اول(۲۹۹) در تئاتر هنری‌ی مسکو شد. شهرت واختانگُف مرهون اجرای چهار نمایش بود: معجزه‌ی سنت آنتونی(۳۰۰) نوشته‌ی موریس مترلینك (که در ۱۹۲۱ در استودیوی سوم تئاتر هنری‌ی مسکو اجرا شد)؛ اریك چهاردهم(۳۰۱) نوشته‌ی استریندبرگ (که در ۱۹۲۱ در استودیوی اول اجرا شد)؛ دیبُك(۳۰۲) نوشته‌ی شُلویم آنسکی(۳۰۳) (که در ۱۹۲۲ در تئاتر هابیمه(۳۰۴) اجرا شد)؛ و توراندخت(۳۰۵) نوشته‌ی کارلو گوتزی(۳۰۶) (که در ۱۹۲۲ در استودیوی سوم اجرا شد).

واختانگُف کار خود را با پیروی‌ی کامل از استانیسلاوسکی آغاز کرد، اما هنگامی که توانست رهیافت واقعگرایانه‌ی تئاتر هنری‌ی مسکو را با تئاترِ نمایشی‌ی مِیِرهُلد به طور مؤثری درهم آمیزد قدرت واقعی‌ی خود را به ظهور رساند. او تکیه بر تمرکز، موشکافی در زندگینامه‌ی هر شخصیت و بیرون کشیدن معانی‌ی نهفته در هر یك از شخصیتهای نمایش را از استانیسلاوسکی گرفت؛ و خود استفاده‌ی پرمحتوا و شیوه‌پردازانه از حرکت و طراحی را، به گونه‌یی متفاوت از اکسپرسیونیست‌های آلمانی، بر آن افزود. مثلاً در نمایشنامه‌ی اریك چهاردهم که آن را به مثابه ناقوسِ مرگِ سلاطین عرضه کرد، درباریان و دیوانسالاران را به صورت آدمهای ماشینی و پرولتاریا را با رفتاری واقعگرایانه نمایش داد. بزرگترین دستاورد واختانگف در نمایشنامه‌ی توراندخت به ثمر رسید که در آن بازیگران به گونه‌یی بدیهه‌سازانه نقش خود را ایفا کردند. بلافاصله

تصویر ۵۰.۱۷. (*) سوگنی واختانگف کارگردان نوآور روسی در ۱۹۱۷. واختانگف از همه‌ی دستاوردهای تئاتر نوین در نمایشهای خود استفاده کرد





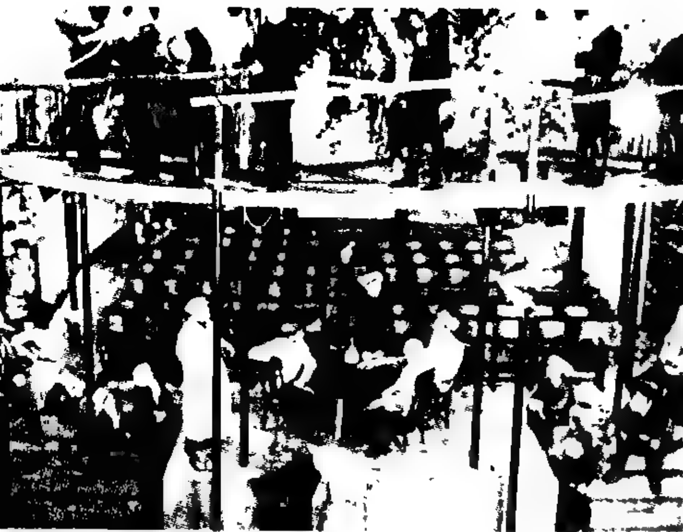
**تصویر ۵۱.۱۷.** (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **دیبک** نوشته‌ی آنسکی، که واختانگف در ۱۹۲۲ به صحنه برد.

پس از چند اجرای این نمایش واختانگف درگذشت، از این‌رو آن را به عنوان یادواره‌ی واختانگف در مجموعه‌ی نمایشی‌ی استودیوی سوم حفظ کردند. از آنجا که واختانگف با چند گروه دانشجویی کار می‌کرد و بازیگران بسیاری را آموزش می‌داد نفوذ بسیاری بر تئاتر شوروی داشت. رهیافت او پس از مرگ توسط بازیگران و دانشجویانی همچون یوری زاوادسکی[۳۰۷] (۱۸۹۴ – ....)، بوریس شچوکین[۳۰۸] (۱۸۹۴ – ۱۹۳۹)، روبن مونُف[۳۰۹] (۱۸۹۹ – ۱۹۶۸)، بوریس زاخاوا[۳۱۰] (۱۸۹۶ – ....)، نیکولای آکیمُف[۳۱۱] (۱۹۰۱ – ....)، و آلکساندر پوپُف[۳۱۲] (۱۸۹۲ – ۱۹۶۱) ادامه یافت. بسیاری از این مردان تا دهه‌ی ۱۹۶۰ از بازیگران عمده‌ی اتحاد جماهیر شوروی بودند. در دوران پس از استالین روش واختانگف پذیرفته‌ترین جانشین واقعگرایی‌ی سوسیالیستی بوده است.

در ۱۹۲۴ استودیوی اول سازمان مستقلی شد و به نام تئاتر هُنری‌ی دوم مسکو تحت سرپرستی میخاییل چخوف[۳۱۳] (۱۸۹۱ – ۱۹۵۵)، برادرزاده‌ی آنتون



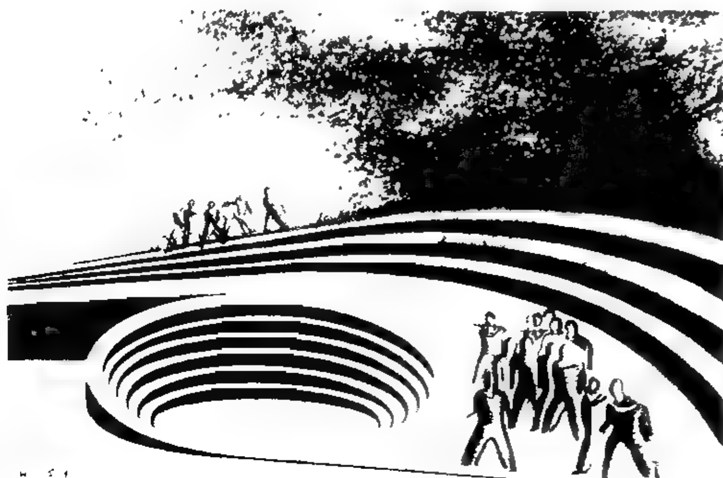
**تصویر ۵۲.۱۷.** طرحی از نیوینسکی برای نمایشنامه‌ی توراندخت نوشته‌ی گوتزی، که واختانگف در ۱۹۲۲ تهیه کرد.



**تصویر ۵۴.۱۷.** صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **آغاز** در تئاتر واقعگرای اُخلوپکُف در مسکو، ۱۹۳۲. صحنه‌ی دو طبقه و جایگاه تماشاگران قابل توجه است.

چخوف اداره شد. میخاییل چخوف پس از وارد شدن به تئاتر هنری‌ی مسکو روش استانیسلاوسکی را ناکافی یافت و بعدها همکاری‌ی نزدیکی را با واختانگف آغاز کرد و پس از اجرای نقش اریك چهاردهم شهرت قابل ملاحظه‌یی به دست آورد. چخوف معتقد بود که روش استانیسلاوسکی بازیگر را محدود می‌کند به اینکه مقلد صرف طبیعت باشد، در حالی که بازیگر باید تمرکز خود را نه بر آنچه هست بلکه بر آنچه باید باشد قرار دهد. بنابراین او نیروی الهام را مهمتر از تحلیل‌گری می‌شناخت. فرایافتهای چخوف همواره جنبه‌یی عرفانی داشت، از این‌رو در **۱۹۲۷** هفده‌تن از همکارانش از او جدا شدند. پس از آن او به ایالات متحده‌ی آمریکا مهاجرت کرد و در آنجا سالها به اداره‌ی یك مدرسه‌ی بازیگری مشغول شد و کتابی به نام سخنی با بازیگران[۳۱۴] انتشار داد. تئاتر هنری‌ی دوم مسکو در ۱۹۳۶ از هم پاشید.

هرچند در دهه‌ی ۱۹۲۰ تنها نوآوران مورد توجه بودند، اما رهبران سیاسی و مردم عامی به گروه‌های محافظه‌کار، از جمله تئاتر مالی و تئاتر آلکساندرینسکی در لنینگراد علاقه داشتند. مِیِرهُلد نمایشهای واقعگرای



**تصویر ۵۳.۱۷.** (*) طرح صحنه‌ی **تراژدی خوشبینانه** اثر ویشنفسکی، که در سال ۱۹۳۳، در تئاتر کامرنی، مسکو، توسط تایرف کارگردانی شد. طراح وادیم ریندین.

تئاتر مالی را دوست نداشت از این‌رو در ۱۹۲۱ توصیه کرد این تئاتر برچیده شود. در پاسخ به این طعنه آلکساندر یوژین، مدیر تئاتر مالی، حمله‌یی را بر علیه «فرمالیسم[315]» («شکل‌گرایی») سازمان داد و تا دهه‌ی ۱۹۳۰ این بگو مگو ادامه یافت.

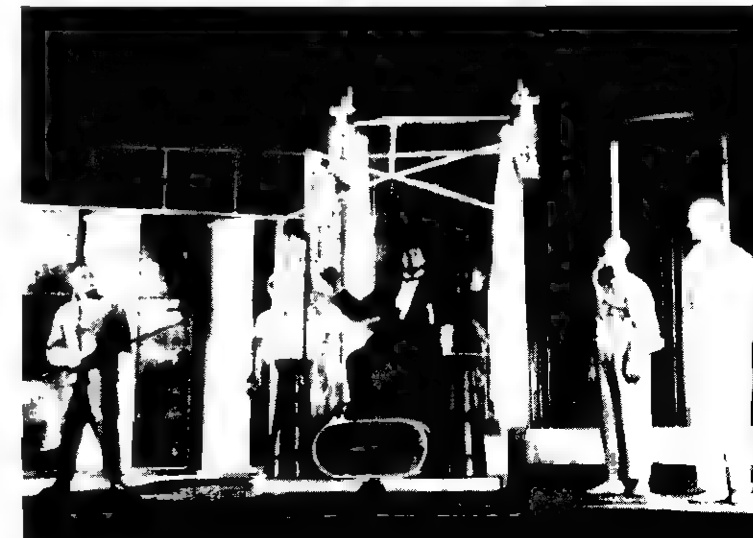
بین ۱۹۱۷ و ۱۹۲۵ تئاتر هنری‌ی مسکو در زندگی‌ی تئاتری‌ی مسکو نقش ناچیزی داشت. در این مدت این تئاتر تنها دو نمایش تازه به مجموعه‌ی خود افزود و در ۱۹۱۹، پس از مهاجرت تعداد زیادی از بازیگرانش به غرب، قلع و قمع شد. در ۱۹۲۲ نمایشی را به غرب برد، و در ۱۹۲۳ – ۱۹۲۴ نمایش موفقیت‌آمیزی را در آمریکا روی صحنه آورد. در ۱۹۲۴، هنگامی که این گروه به شوروی بازگشت در نازلترین وضع خود قرار داشت؛ استودیوهای آن متروك شده بود و چندان از هم پاشیده بود که استانیسلاوسکی ناچار شد هشتاد و هفت عضو تازه بگیرد. به این ترتیب تجدید حیات آن آغاز شد. در ۱۹۲۶ این سازمان با نمایش قلب سوزان[316] نوشته‌ی أستُرفسکی نخستین موفقیت پس از جنگ خود را به دست آورد و در ۱۹۲۷ نمایش ترن مسلح ۶۹-۱۴[317] اثر وِزوِلُد ایوانُف[318] (۱۸۹۵ – ۱۹۶۳) نخستین نمایشنامه‌ی داخلی‌ی اتحاد جماهیر شوروی را به صحنه برد. پس از این دوره اعتبار این گروه رو به افزایش نهاد.

حدود ۱۹۲۷ نظر شوروی نسبت به تئاتر عوض شد. در ۱۹۲۴، پس از درگذشت لنین، به تدریج استالین قدرت را به دست گرفت. استالین در ۱۹۲۸ برنامه‌ی صنعتی کردن و ایجاد مزارع اشتراکی را آغاز کرد. امتیازاتی که تا این زمان به عناصر مخالف داده شده بود حذف شد و دولت مرکزی قدرت خود را بر همه‌ی جنبه‌های زندگی‌ی مردم گسترش داد. در ۱۹۲۷ یك برنامه‌ی آموزشی‌ی اداره‌ی تئاتر برای اعضای حزب طراحی شد و یك «شورای هنری» پا گرفت که قدرت زیادی بر مجموعه‌های نمایشی، سبك و سیاست تئاتری اعمال می‌کرد. با این‌حال غالباً از جانب انجمنی به نام انجمن نویسندگان پرولتاریای روسی[319] (ا. ن. پ. ر) به تئاتری که دنباله‌رو نبود حمله می‌شد. این گروهِ تندرو قصد داشت هر نوع فعالیتی را که مستقیماً از پرولتاریا نشأت نمی‌گرفت تعطیل کند. خشونت این انجمن حتی از اقدامات حزبی فراتر می‌رفت، چنان که در ۱۹۳۲ منحلش کردند و اتحادیه‌ی نویسندگان شوروی[320] به سرپرستی‌ی ماکسیم گورکی را به جای آن نشاندند. در آغازِ کار چنین می‌نمود که گشایش بیشتری در راه است، اما موج «واقعگرایی‌ی سوسیالیستی[321]» آمد و در ۱۹۳۴ به عنوان تنها سبكِ مجاز در همه‌ی هنرها اعلام شد و فشارهای روزافزون سیاسی و عقیدتی جلوی هر نوع «فرمالیسم» در هنر را گرفت. در ۱۹۳۶ همه‌ی تئاترها تحت نظارت اداره‌ی مرکزی‌ی تئاترها[322] درآمدند و پس از ۱۹۳۸ تصویبِ قانون «تحکیم» شرکتها[323] موجب آن شد که هیچ شاغلی نتواند، بدون تأیید ویژه‌ی دولت، حرفه‌ی خود را تغییر دهد.

سیاستهای تازه‌ی استالینی برای گروه‌های پیشرو فشار و تخطئه و برای تئاترهای مالی، آلکساندرینسکی (که به تئاتر آکادمیك ایالتی‌ی پوشکین[324] تغییر نام داده بود)، و تئاتر هنری‌ی مسکو (که پس از ۱۹۳۲ «خانه‌ی گورکی» خوانده می‌شد) اعتبار و احترام به همراه آورد. از آن پس گروه‌های ناواقعگرا کوشیدند خود را با مطالبات تازه تطبیق دهند. در این راه تایرُف نمایشنامه‌های روسی را تغییر می‌داد تا آنها را با شیوه‌ی قدیمی‌تر خود اجرا کند. او در ۱۹۳۳ با اجرای نمایشنامه‌ی تراژدی‌ی خوشبینانه اثر ویشنُفسکی موفقیت فراوانی به دست آورد، اما در ۱۹۳۷ اجراهایش چندان کهنه می‌نمودند که گروهش چند زمانی در تئاتر واقعگرایانه[325] مستهلك شد. تئاتر کامرنی که در ۱۹۳۹ بازگشایی شده بود چند نمایش را به تصویب رساند اما در طول سالهای جنگ به سیبری فرستاده شد. از طرفی مِیِرهُلد سبك تازه‌یی را آغاز کرد که معمولاً «امپرسیونیستی» خوانده می‌شود. او این سبك را در آثار اخیرش کامیل[326] (۱۹۳۴) اثر آلکساندر دوما، و بی‌بی پیك[327] اثر چایکفسکی (۱۸۴۰ – ۱۸۹۳) به کار بست. مِیِرهُلد متن هیچ‌یك از این دو نمایشنامه را تغییر نداد و در آنها از شیوه‌ی دیگرش، ماشین حیاتی، استفاده نکرد بلکه هر دو اثر را با دکورهای مجلل و تا حدی شیوه‌پردازانه اجرا کرد و مورد توجه مردم عامی قرار گرفت. با این‌حال تفسیرهای کاملاً غیرسیاسی‌ی میرهُلد که حتی افراطی‌تر از فرم‌گرایی‌ی پیشین او بود، مقامات رسمی را خوش نیامد و سرانجام تئاتر او در ۱۹۳۸ تعطیل شد.

میرهلد در ۱۹۳۹ در نخستین کنگره‌ی سراسری‌ی اتحادیه‌ی کارگردانها[328]. سخنرانی کرد و این آخرین باری بود که در مقابل جمعی دیده شد. در این سخنرانی سخن خود را با این جمله‌ها به پایان برد: «... آنچه واقعگرایی‌ی سوسیالیستی نامیده می‌شود چیز حقیر و پستی است که هیچ نقطه‌ی اشتراکی با هنر ندارد ... در جایی که روزگاری بهترین تئاترهای جهان را در اختیار داشت ... شما با قفسی که برای فرم‌گرایی (فرمالیسم) ساخته‌اید هنر را نابود می‌کنید.» مدت کوتاهی پس از این سخنرانی، مِیرهُلد دستگیر و سپس ناپدید شد.

اما به رغم وجود این اختناقها سرانجام شیوه‌پردازی در شوروی مورد تأیید قرار گرفت به شرط آنکه پیامی آشکارا سیاسی را دربر می‌داشت. قابل ملاحظه‌ترین تجربه‌های تئاتری‌ی شوروی در دهه‌ی ۱۹۳۰ توسط نیکلای اُخلوپکُف[329] (۱۹۰۰ – ۱۹۶۶) در تئاتر واقعگرایانه صورت گرفت. این تئاتر در ۱۹۲۱ به عنوان استودیوی چهارمِ تئاتر هنری‌ی مسکو گشوده



تصویر ۵۵.۱۷. نمایشنامه‌ی ساس اثر مایاکفسکی. چنان که میرهلد در ۱۹۲۹ تهیه کرد.

شد و در ۱۹۲۷ استقلال یافت و اُخلوپکف که با مِیِرهُلد و تایرُف کار کرده بود، در ۱۹۳۲ به سرپرستی‌ی آن منصوب شد. او صحنه‌ی سکودار این تئاتر را بست و همه‌بازی را به جایگاه تماشاگران آورد. اگرچه او غالباً مکانی را به عنوان مرکز بازی در نظر می‌گرفت، اما ضمناً صحنه‌های دیگری را نیز در پیرامون جایگاه یا بر روی پلی در بالای آن جای می‌داد. اُخلوپکُف تقریباً در همه جای تالار قطعاتی واقعی را به عنوان وسایل صحنه می‌گذاشت و از همه‌ی جهات افکتهایی صوتی ایجاد می‌کرد تا تماشاگران خود را در مرکز حادثه احساس کنند. او ترجیح می‌داد رمانهای شناخته شده را به صورت نمایش درآورد. نمایشهای او همواره به خاطر تغییرات ناگهانی از صحنه‌یی به صحنه‌ی دیگر بیشتر «سینمایی» بودند. اگرچه حسن انتخاب نمایشنامه‌هایش را ستوده‌اند اما رهیافت نمایشی‌ی او را بسیار پرهرج و مرج خوانده‌اند. تئاتر او مدتی با تئاتر تایرُف ادغام شد. اُخلوپکف در ۱۹۴۳ مدیریت تئاتر انقلاب[۳۲۰] را به عهده گرفت و در آنجا بود که به یکی از مهمترین کارگردانهای شوروی پس از جنگ بدل شد. یوری زاوادسکی نیز وضعی مشابه با اُخلوپکف داشت. پس از درگذشت واختانگف مدتی استودیویی را اداره کرد و در ۱۹۳۲ سرپرست تئاتر مرکزی‌ی ارتش سرخ[۳۲۱] شد. در این تئاتر چند نمایش خوب به صحنه برد، اما در ۱۹۳۵، چون از ادغام گروهش در گروهی بزرگتر امتناع کرد، تا ۱۹۳۹ به یکی از حومه‌ها تبعید شد. جای زاوادسکی در تئاتر مرکزی‌ی ارتش سرخ را آلکساندر پوپُف گرفت که با مطالبات دولتی بیشتر کنار می‌آمد.

با توجه به عدم ثبات و فشارهای سیاسی که در دهه‌ی ۱۹۳۰ بر شانه‌های تئاتر شوروی سنگینی می‌کرد جای گله نیست اگر تعداد نویسندگان ممتاز در این دوره اندك باشد. گورکی تنها نویسنده‌ی پیش از انقلابی بود که در دوران کمونیست‌ها نقش عمده‌یی ایفا کرد، با این‌حال او نیز سالهای بسیار توسط نظام منزوی شد. نمایشنامه‌های او تا ۱۹۲۷ بسیار کم اجرا شدند اما



تصویر ۵۶.۱۷. صحنه‌ی نهایی از نمایشنامه‌ی **لیوبُف یارُوایا** نوشته‌ی ترنیُف در تئاتر مالی مسکو، ۱۹۲۶. این نخستین نمایشنامه‌ی پس از انقلاب شوروی بود که محبوبیت گسترده‌یی کسب کرد

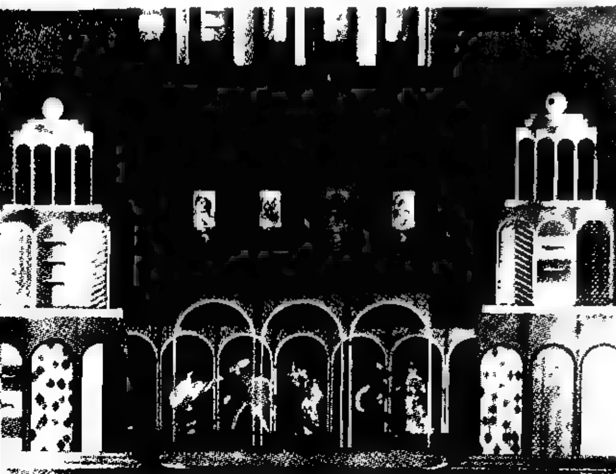
تئاتر در اروپا و آمریکا بین دو جنگ جهانی



تصویر ۵۷.۱۷. (*) میخاییل بولگاکف نویسنده و درام‌نویس روسی که آثارش تا سالها در شوروی غیرقابل اجرا بود

هنگامی که همکاری با نظام را آغاز کرد آثارش الگوی سبكِ مورد تأییدِ نظام شناخته شدند و پس از انتصابش به سرپرستی‌ی اتحادیه‌ی نویسندگان شوروی اجرای آثارش در کلیه‌ی مجموعه‌های نمایشی (رپرتوارها) اجباری شد. گورکی پس از انقلاب تنها دو نمایشنامه نوشت که آنها را نیز در دهه‌ی ۱۹۳۰ به پایان رساند: یِگور بولیچِف و دیگران[۳۲۲] (۱۹۳۲)، داستیگایِف و دیگران[۳۲۳] (۱۹۳۲)، که داستان آنها نیز مربوط به دوران پیش از انقلاب شوروی است.

سالهای بلافاصله پس از انقلاب، رهبری‌ی هنر شوروی در دست فوتوریست‌ها بود که دشمنان شکلهای کهنه و مبلغان آتشینِ هنرِ سودمند بودند و اعتقاد داشتند که هنر باید متناسب با نیازهای عصر ماشین باشد. مهمترین نمایشنامه‌نویس این جنبش ولادیمیر مایاکُفسکی[۳۲۴] (۱۸۹۴ - ۱۹۳۰)، دوست نزدیك مِیِرهُلد، بود که همو آثارش را به صحنه برد و از آن جمله‌اند: میستری - بوف[۳۲۵] (۱۹۱۸) که قدرت گرفتن پرولتاریا را به شیوه‌ی نمایشهای مذهبی‌ی برگرفته از کتاب مقدس هجو می‌کند؛ ساس[۳۲۶] (۱۹۲۹) که باز به صورتی طنزآمیز وضع پیش و پس از انقلاب را مقایسه می‌کند؛ و حمام[۳۲۷] (۱۹۳۰) که در آن دیوانسالاری‌ی



تصویر ۵۸.۱۷. (*) طرحی از وادیم ریندین برای نمایشنامه‌ی **هیاهوی بسیار برای هیچ** از شکسپیر، که در ۱۹۳۶ در تئاتر واختانگف، مسکو، به صحنه رفت. بهره‌برداری از دستاوردهای نوین تئاتر (در اینجا باوهاوس) در این طرح مشهود است

موجود در شوروی را به باد استهزا می‌گیرد. دو نمایشنامه‌ی اخیر او با چنان خصومتی روبه‌رو شدند که مایاکُفسکی در ۱۹۳۰ خودکشی کرد.

غالب نمایشنامه‌های روسی در این دوره یا فارس و یا ملودرامهایی در تأیید انقلاب و نفی مخالفان بودند. مهمترین درام‌نویسان آغاز انقلاب عبارتند از وِزِوُلُد ایوانف با نمایشنامه‌ی ترن مسلح ۶۹-۱۴ (۱۹۲۷)؛ میخاییل بولگاکُف[۳۳۸] (۱۸۹۱ - ۱۹۴۰) با نمایشنامه‌ی عصر توربینها[۳۳۹] (۱۹۲۵)؛ و کنستانتین تْرنیُف[۳۴۰] (۱۸۸۴ - ۱۹۴۵) با نمایشنامه‌ی لیوبُف یارُوایا[۳۴۱] (۱۹۲۶) که از محبوبترین آثار اولیه‌ی انقلاب بود — شاید از آن‌رو که ترکیبی از لطیفه، ملودرام، و احساسات است. در میان نویسندگان جوانتر در سالهای اولیه‌ی انقلاب چندتن قابل ذکرند: نیکلای پوگودین[۳۴۲] (۱۹۰۰ - ...) با نمایشنامه‌های اشراف[۳۴۳] (۱۹۳۴)، مردی با اسلحه[۳۴۴] (۱۹۳۷)، و ناقوسهای کرملین[۳۴۵] (۱۹۴۲)؛ آلکساندر آفینوگِنُف[۳۴۶] (۱۹۰۴ - ۱۹۴۱) با نمایشنامه‌های تایگای دور[۳۴۷] (۱۹۳۵) و شب عید[۳۴۸] (۱۹۴۱)؛ آلکساندر کُرنیچوك[۳۴۹] (۱۹۰۵ - ۱۹۷۲) با نمایشنامه‌های حقیقت[۳۵۰] (۱۹۳۷) و خط مقدم جبهه[۳۵۱]؛ و وِزِوُلُد ویشنِفسکی[۳۵۲] (۱۹۰۰ - ۱۹۵۱) با نمایشنامه‌های تراژدی‌ی خوشبینانه[۳۵۳] (۱۹۳۲) و پشت دیوارهای لنینگراد[۳۵۴] (۱۹۴۱).

با آغاز جنگ جهانی‌ی دوم تئاتر روسی فشارهای بسیاری را تحمل کرد. با این‌حال هیچ کشوری در جهان تئاتر خود را به پایه‌ی اتحاد جماهیر شوروی جدی نگرفته و تا به این حد با آن همچون وسیله‌یی برای بیان عقاید و بخشی تفکیك‌ناپذیر از جامعه برخورد نکرده است.

## تئاتر و درام در انگلستان، ۱۹۱۵ - ۱۹۴۰

جنگ جهانی‌ی اول تغییرات وسیعی را در تئاتر انگلستان به همراه آورد. در این دوره نظام بازیگر - مدیری عملاً ناپدید شد و جای آن را تهیه کنندگان پولساز و نمایشهای پراجرا گرفتند. در طول جنگ، تئاترهای انگلیسی را نمایشهای عامه‌پسند به تسخیر درآوردند. مثلاً تئاتر تریز[۳۵۵] که از ۱۹۰۰ به بعد خانه‌ی شکسپیر خوانده می‌شد در ۱۹۱۶ بدل به تماشاخانه‌یی شد که در آن **چوچین چاو**[۳۵۶] را که اقتباسی موزیکال از **علی‌بابا و چهل دزد بغداد**[۳۵۷] بود نمایش می‌دادند. این نمایشنامه روی هم ۲۲۳۸ شب پیاپی اجرا شد.

شاید قابل توجه‌ترین واقعه‌ی تئاتری در انگلستان، در دوره‌ی جنگ، پیدایش سازمان تئاتری‌ی «اُلد ویك» به عنوان عرضه کننده‌ی عمده‌ی آثار کلاسیك انگلیسی بوده باشد. این تئاتر در ۱۸۱۸ به نام رویال کابورگ[۳۵۸] ساخته شد و سپس به رویال ویکتوریا[۳۵۹] تغییر نام داد. در ۱۸۸۰ یك اصلاح‌طلب اجتماعی به نام اِما کُنز[۳۶۰] آن را به یك «تالار موسیقی‌ی آبرومندانه»[۳۶۱] تبدیل کرد. در ۱۸۹۸ خواهرزاده‌ی او، لیلیان بِیلیز[۳۶۲] (۱۸۷۴ - ۱۹۳۷) اداره‌ی آن را بر عهده گرفت و در آنجا به نمایش اپرا پرداخت، تا آنکه در سال ۱۹۱۴ اجرای آثار شکسپیر بر برنامه‌های آن افزوده شد. در طول سالهای جنگ مجموعه‌ی نمایشی‌ی این تئاتر را بن‌گریت[۳۶۳] (۱۸۵۷ - ۱۹۳۶) تهیه و کارگردانی می‌کرد که خود پیرو سنت فرانك بِنسُن[۳۶۴] بود و سالها در انگلستان و آمریکا آثار شکسپیر را اجرا کرده بود.





تصویر ۵۹.۱۷. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی توفان اثر شکسپیر که در ۱۹۳۴ در تئاتر اُلدویک اجرا شد. در انتهای صحنه چارلز لاتون در نقش پروسپرو و در مقابلش السا لنکستر در نقش آریل دیده می‌شوند. برگرفته از مجموعه‌ی لنهم، موزه‌ی تئاتر انگلستان، لندن.

پس از جنگ جهانی‌ی اول رابرت اَتکینز[۳۶۵] (۱۸۸۶ - ۱۹۷۲) بین سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۵ جای گریت را گرفت و او نیز جای خود را به اندرو لی[۳۶۶] (۱۸۸۷ - ۱۹۵۷) سپرد که تا ۱۹۲۹ در آنجا ماند و سرانجام هارکورت ویلیامز[۳۶۷] (۱۸۸۰ - ۱۹۵۷) سرپرستی‌ی این تئاتر را تا ۱۹۳۴ بر عهده گرفت. در سال ۱۹۳۱ سازمان اُلدویك توانست تئاتر سدلرز ولز[۳۶۸] را به دست آورد و در آنجا یك شرکت باله به مدیریت نینت دو والوآ[۳۶۹] (ادریس استانیس، ۱۸۹۸ - ...) تشکیل دهد. دو والوآ تربیت شده‌ی دیاگیلف بود که بعدها خود مدرسه‌ی باله‌یی برپا کرده بود. این شرکتِ اپرا و باله بین سالهای ۱۹۳۱ و ۱۹۳۵ هر هفته با شرکت دراماتیك جا عوض می‌کردند، اما چون این تغییر محلها به‌تدریج مشکلاتی ایجاد می‌کرد، لذا بعدها تئاتر اُلدویك به نمایشِ درام، و تئاتر سدلرز ولز به نمایشِ اپرا و باله منحصر شدند؛ شرکت باله‌ی سدلرز ولز بعدها یکی از بهترین گروه‌های انگلیسی شناخته شد. پس از جنگ جهانی دوم همین شرکت توانست رویال باله[۳۷۰] را احیا کند که گروهش به نام گروه اپرای ملی‌ی انگلستان[۳۷۱] هنوز هم فعال است.

در ۱۹۳۷ پس از درگذشت خانم بِیلیز بیم آن می‌رفت که اُلدویك تعطیل شود، اما تیرون گاتری[۳۷۲] (۱۹۰۰ - ۱۹۷۱) اداره‌ی آن را عهده‌دار شد و آن را تا ۱۹۴۵ به صورت آبرومندانه‌یی سرپرستی کرد. گاتری که نخستین‌بار در ۱۹۲۴ به عنوان بازیگر به صحنه رفته بود، بزودی به کارگردانی رو آورد و در ۱۹۳۱ نخستین

تصویر ۶۰.۱۷. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **شب دوازدهم** اثر شکسپیر که در ۱۹۳۵ توسط تیرون گاتری در اُلدویک تهیه شد. برگرفته از کتاب **هنرهای تئاتر** (۱۹۳۳).





تصویر ۶۱.۱۷. صحنه‌یی از اپرای گدایان که در ۱۹۲۰ توسط همر اسمیت در تئاتر لیریک تهیه شده است طراح صحنه لووا فریزر است. دکور میانی تا پایان نمایشنامه ثابت می‌ماند. اما اشیاء به تناسب صحنه تغییر می‌یافت. اهدایی موزه‌ی تئاتر، ویکتوریا و آلبرت، لندن.

نمایش خود را در لندن اجرا کرد و زیباترین نمایش خود را پیش از جنگ در اُلدویك به ثمر رساند. گاتری به عنوان کارگردان به خاطر برداشتهای تازه‌اش از آثار استانده (که منتقدان گاه آنها را نامأنوس می‌یافتند) و نیز به خاطر کیفیت پرتحرک و زنده‌ی حرکاتش مورد توجه بسیار بود. تئاتر اُلدویك در ۱۹۳۹ ممتازترین گروه نمایشی در انگلستان بشمار می‌رفت. این گروه با در اختیار داشتن تئاتری مستقل، گروهی دائمی و سیاستی که بنابر آن نمایشنامه‌های درجه‌ی اول را با قیمتی مناسب اجرا می‌کرد، الگوی همه‌ی تئاترهای کشور انگلستان قرار گرفت.

چند شرکت دیگر لندنی نیز در بالا بردن سطح نمایشهای انگلیسی در بین دو جنگ سهم قابل توجهی داشته‌اند. در این میان سهم تئاتر لیریك(۳۷۳) تئاتر گیت(۳۷۴) و تئاتر مرکوری(۳۷۵) از همه بیشتر بوده است. همر اسمیت(۳۷۶)، در اوج محبوبیتِ تالارهای موسیقی، تئاتر لیریك را همچون بسیاری دیگر در حومه‌ی لندن ساخت اما تا سال ۱۹۱۸، هنگامی که نیگل پلی‌فیر(۳۷۷) آن را اجاره کرد، وضع خوبی نداشت. پلی‌فیر در این تئاتر انواع گوناگون نمایشها را اجرا می‌کرد، اما با اجرای آثار دوران تجدید سلطنت در سده‌ی هجدهم به شهرت رسید. در میان این‌گونه آثار اپرای گدایان(۳۷۸) (که در ۱۹۲۰ به صحنه رفت و ۱۴۶۳ اجرای پی‌درپی داشت)، کار جهان(۳۷۹)، (۱۹۲۴)، رقیبان(۳۸۰) (۱۹۲۵)، تدبیر نیکو(۳۸۱) (۱۹۲۷)، و عشق در دهکده(۳۸۲) (۱۹۲۸) از همه محبوبتر شدند. غالب نمایشهای پلی‌فیر اجراهایی تزیینی، شاداب، و کاریکاتورهایی شیوه‌پردازی شده بودند. تئاتر لیریك چند صباحی محبوبترین تئاتر لندن محسوب شد، اما رهیافت پلی‌فیر رفته رفته به برداشتهایی پیش‌ساخته و ثابت بدل شد و به تدریج محبوبیت خود را از دست داد و در ۱۹۳۲ گروهش از هم پاشید. راز محبوبیت تئاتر لیریك در سبك صحنه‌های آن بود که نخستین‌بار توسط کلود لُوافریزر(۳۸۳) (۱۸۹۰ - ۱۹۲۱) به کار رفت. استفاده‌ی ظریف او از رنگ و عناصر تاریخی‌ی دوران نمایشنامه دیگران را نیز به شدت تحت‌تأثیر قرار داد.

تئاتر گِیت در سال ۱۹۲۵ توسط پیتر گادفری(۳۸۴) (۱۸۹۹ - ۱۹۷۱)، دلقك سابق سیرك و بازیگر شکسپیری، گشوده شد. او که قادر به گرفتن پروانه برای تئاتر محقر خود نبود آن را به عنوان تئاتری خصوصی به





راه انداخت و در عرض نه سال حدود ۳۵۰ نمایشنامه اجرا کرد. شاخصترین نمایشهای او آنهایی بودند که با زیربنایی روانشناسانه رنگ و بویی اکسپرسیونیستی داشتند. او قطعات دکور را در مقابل پارچه‌های سیاه قرار می‌داد و با استفاده از نورهای غیرمعمول و تکنیکهای شیوه‌پردازانه در بازیگری، نخستین وارد کننده‌ی اکسپرسیونیسم به لندن بود. تئاتر گیت در ۱۹۳۴ به نورمن مارشال(۳۸۵) (۱۹۰۱ - ...) منتقل شد، که به نوبه‌ی خود نمایشنامه‌های بسیاری را که اجازه‌ی اجرا نداشتند در این تئاتر خصوصی به صحنه برد. مارشال همچنین در تئاتر خود برنامه‌ی رِوُوهای خصوصی(۳۸۶) را که از دهه‌ی ۱۹۲۰ از رواج افتاده بودند دوباره مرسوم کرد.



تصویر ۶۲.۱۷. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی از پگاه تا نیمه شب که در ۱۹۲۸ توسط پیتر گادفری در تئاتر گیت، لندن، تهیه شد. برگرفته از مجموعه‌ی اِنِتاوِن، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت.

تئاتر مرکوری در ۱۹۳۱ به صورت باشگاه باله بر پا شد و در ۱۹۳۳ به نام اشلی دوکس(۳۸۷) (۱۸۸۵ - ۱۹۵۹) پروانه‌ی نمایش عمومی گرفت. در روزگاری که مدیران تئاترهای تجارتی علاقه‌یی به درامهای شاعرانه نداشتند، دوکس در تئاتر خود با همکاری‌ی نزدیك ای. مارتین براون(۳۸۸) (۱۹۰۰ - ....) درامهای شاعرانه اجرا کرد. براون تا دهه‌ی ۱۹۴۰ به کار تئاتری‌ی خود ادامه داد.

در میان گروه‌های بسیاری که در خارج از لندن فعالیت داشتند شرکت بیرمنگام رپرتوری(۳۸۹) از همه بهتر بود. این تئاتر با مدیریت بَری جکسُن(۳۹۰) بین سالهای ۱۹۱۳ تا ۱۹۳۵ حدود ۴۰۰ نمایشنامه را از کلیه‌ی آثار تاریخ تئاتر اجرا کرد. بین سالهای ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۴ جکسُن ۴۲ نمایشنامه نیز در لندن به صحنه برد که، به رغم سرپیچی از فرمول نمایشهای تجارتی، موفقیت قابل ملاحظه‌یی به دست آورد. او بود که با اجرای هملت (۱۹۲۵)، مکبث (۱۹۲۸)، و رام کردن زن سرکش (۱۹۲۸) موج اجرای آثار شکسپیر در لباسهای مدرن را رواج داد. جکسن مالکیت تئاتر بیرمنگام رپرتوری را در ۱۹۳۵ به شهرداری‌ی بیرمنگام واگذار کرد و این نخستین تئاتر شهرداری در انگلستان شد.

جکسن همچنین پایه‌گذار جشنواره‌ی مالوِرن(۳۹۱) شناخته می‌شود که خود مبنای برپایی‌ی جشنواره‌های تابستانی است. جشنواره‌ی مالوِرن که تا ۱۹۳۹ غالباً از طریق تئاتر بیرمنگام رپرتوری عمل می‌کرد سیاست روشنی نداشت. بعضی از فصلهای آن به آثار کشور خاصی اختصاص می‌یافت و برخی از فصلهایش به



**تصویر ۶۳.۱۷.** صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی سوزن گامرگورتن که در جشنواره‌ی مالورن اجرا شد. طراح پال شلوینگ. برگرفته از کتاب **هنرهای تئاتری** (۱۹۳۳)

مؤلفین خاصی، بویژه برنارد شاو معلق می‌گرفت، اما در همه حال نمایشهای آن از کیفیت بالایی برخوردار بود. این جشنواره بین سالهای ۱۹۳۹ و ۱۹۴۹ برپا نشد.

دو گروه محلی‌ی دیگر — تئاتر جشنواره‌ی کمبریج[۳۹۲] و شرکت آکسفورد رپرتوری[۳۹۳] — نیز حائز اهمیتند. تئاتر جشنواره‌ی کمبریج را ترنس گِری[۳۹۴] (۱۸۹۵ – ...) در ۱۹۲۶ پایه‌گذاری کرد، گویی صرفاً به این قصد که بازیگری و تولید نمایشهای واقعگرایانه را تحقیر کند، زیرا این سیاست همیشگی‌ی او بود. این تئاتر پرده، طاق پروسینیوم، و گود ارکسترا نداشت. صحنه‌های آن معمولاً از سطوح شیب‌دار، ساختهای معماری در مقابل سیکلوراما و طرحهایی که به وسیله‌ی نور بر این پرده می‌تاباند تشکیل می‌شد. حرکت بازیگران او را عموماً «رقص‌آرایی شده» توصیف کرده‌اند که به شدت شیوه‌پردازی شده بود. گری معتقد بود که متن نمایشنامه تنها بهانه‌یی است که کارگردان بتواند با آن بدیهه‌سازی کند. او نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت را با لباس گولیهای اسپانیایی (فلامینکو) به صحنه برد؛ بعضی از شخصیتهای نمایشنامه‌ی شب دوازدهم روی چرخهای اسکیت حرکت می‌کردند؛ و قاضی‌ی نمایشنامه‌ی تاجر ونیزی که او اجرا کرد یویو در دست می‌گرفت. گری در دوران خودش جنجال بسیاری آفرید، اما پیروان بلافصلی نیافت. تئاتر فستیوالِ کمبریج در ۱۹۳۳ بسته شد.

شرکت آکسفورد رپرتوری به سرپرستی ج. ب.



**تصویر ۶۴.۱۷.** صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **هنری سوم** که در سال ۱۹۳۱ توسط ترنس گری در جشنواره‌ی کمبریج به صحنه رفت. طراحی نزاعی، و لباسهایی که به شکل ورق بازی ساخته شده‌اند قابل توجه است

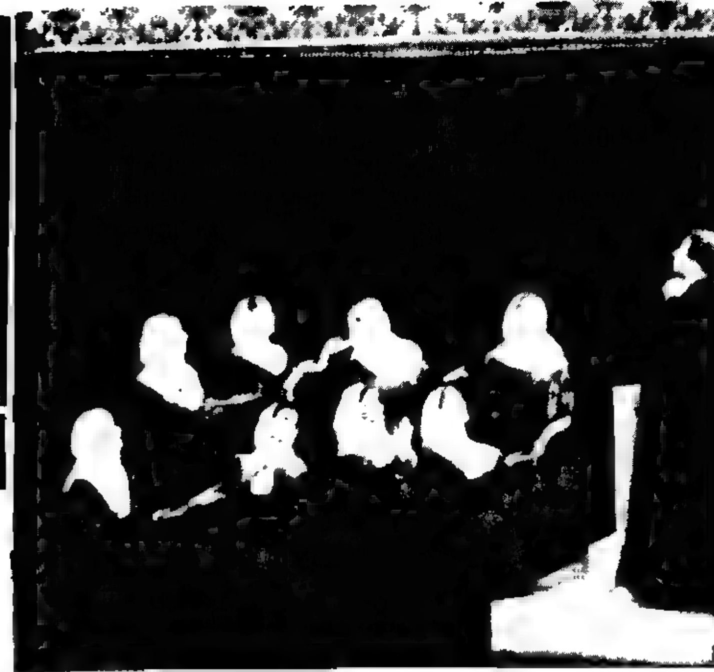


**تصویر ۶۵.۱۷.** لارنس اُلیویه در نقش رومئو و ادیت اوانز در نقش پرستار، و جان گیلگود در نقش مرکوشیو در نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت که در سال ۱۹۳۵ توسط گیلگود کارگردانی شد. برگرفته از کتاب **هنرهای تئاتری** (۱۹۳۶)

فاگان[۳۹۵] (۱۸۷۳ – ۱۹۳۳) از سال ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۹ سالی بیست و یک نمایش از کشورها و دورانهای گوناگون را اجرا می‌کرد. برنامه‌های این شرکت معمولاً طرح‌گونه، اما همگی سرزنده و روشن بودند. در این تئاتر دکور ناچیزی به کار می‌رفت زیرا صحنه‌ی کوچکی داشت که در انتهای آن پرده‌هایی عریض آویخته شده بود و بخش اعظم بازی در مقابل این پرده اجرا می‌شد. اهمیت تاریخی‌ی این تئاتر بیشتر از آن جهت بود که همه‌ی بازیگران آن جوانانی بودند که نخستین تجربه‌ی خود را با فاگان آغاز کرده بودند. این بازیگران که بعدها مشهور شدند عبارتند از تیرون گاتری[۳۹۶]، جان گیلگود[۳۹۷]، ریموند مَسی[۳۹۸]، فلورا رابِسُن[۳۹۹]، و گلِن بایام شاو[۴۰۰].

نمایشهای سازمان استراتفورد – آن – آوُن[۴۰۱] که ویژه‌ی اجرای آثار شکسپیر بود، پس از بازگشایی در سال ۱۹۱۹ بلافاصله صاحب اعتبار شد. غالب نمایشهای این گروه تا ۱۹۳۴ توسط دبلیو بریجز – آدامز[۴۰۲] (۱۸۸۹ – ۱۹۶۵) کارگردانی می‌شد که در شرایط نامناسبی کار می‌کرد. این گروه کارگاه دکور یا انبار لباسی نداشت، سیاستهای آن را کمیته‌ی جشنواره تعیین می‌کرد، و در شش روز هفته روزی یک نمایشنامه به صحنه می‌برد. هنگامی که تئاتر قدیمی‌ی این گروه در ۱۹۲۶ آتش گرفت، کار خود را در یک تالار سینما ادامه داد تا آنکه در ۱۹۳۲ ساختمان مستقلی برای خود ساخت که هنوز هم دایر است. جایگاه تماشاگران در تئاتر تازه بسیار رضایتبخش بود، اما صحنه‌ی آن ساختار قراردادی‌ی صحنه‌های قاب شده را داشت. گردش سکوی گردان آن در مقابل دید تماشاگران انجام می‌گرفت و صحنه‌های بالارونده‌اش تنها حدود ۲/۵ متر در کف صحنه فرو می‌رفت. این ترکیب ناساز که مدام نیاز به اصلاح داشت برای آخرین بار در ۱۹۷۲ نیز دستکاری شد. بریجز – آدامز در ۱۹۳۴ استعفا کرد و تا سال ۱۹۴۲ بی. ایدن پین[۴۰۳] (۱۸۸۱ – ۱۹۷۶) جای او را گرفت. پین به‌طور مشخص پیرو سبک پوئل بود و در نمایشهای خود لباس الیزابتی به کار می‌برد. از کارگردانهای مهم دیگری که در تئاتر استافورد کار کردند تئودور کمیسارژفسکی با فرایافتهای تازه‌اش قابل ذکر است. او در نمایش تاجر ونیزی قراردادهای کمدیا دل آرته، و در نمایش زنان شد ویندسور پس‌زمینه‌ی ونیزی را مورد استفاده قرار داد. منتقدان لندنی تا جنگ جهانی‌ی دوم تئاتر استراتفورد را به شدت نادیده می‌گرفتند اما پس از جنگ، این تئاتر، پایگاه ارزشمندی یافت.

پس از جنگ جهانی‌ی اول حرکت کوچکی در تئاتر انگلستان جوانه زد. در سال ۱۹۱۹ اتحادیه‌ی درام



**تصویر ۶۶.۱۷.** صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **قتل در کلیسای جامع**، که در ۱۹۳۵ در تئاتر مرکوری لندن به کارگردانی ای. مارتین براون اجرا شد. رابرت اشپیت در نقش بکت در طرف راست دیده می‌شود. اهدایی مجموعه‌ی دبنهام، موزه‌ی تئاتر انگلستان.

انگلیسی[۲۰۴] تشکیل شد و تا سال ۱۹۴۸ به سرپرستی‌ی جفری وایت وُرث[۲۰۵] (۱۸۸۳ – ۱۹۵۱) به کار خود ادامه داد. این اتحادیه کنفرانس برپا می‌کرد، لباس و وسایل صحنه به گروه‌ها می‌داد، آنها را در انتخاب نمایشنامه یاری می‌کرد و سالانه برای نمایشهای موجود جشنواره‌هایی به‌پا می‌داشت. اگرچه بسیاری از گروه‌های تحت پوشش این اتحادیه آثار درجه اولی اجرا می‌کردند اما هیچ‌یك از نظر کیفی به پایه‌ی نمایشهای نیوجنت مونك[۲۰۶] (۱۸۷۷ – ۱۹۵۸) در تئاتر مَدِر مارکت[۲۰۷] در نورویچ نرسیدند. این تئاتر به خاطر سطح بالای نمایشهایش در سراسر انگلستان مورد توجه بود.

در دوران کار این اتحادیه بازیگران ممتازی پیدا شدند. در میان بازیگران زن شاید سی‌بیل توزندایك[۲۰۸] (۱۸۸۲ – ۱۹۷۶) و ادیت اِوانز[۲۰۹] (۱۸۸۸ – ۱۹۷۶) از دیگران شاخصتر بودند. خانم توزندایك کار خود را با شرکت بن گریت آغاز کرد و پس از ۱۹۱۴ در گروه تئاتری‌ی اُلدویك به بازیگری مشغول شد. با آنکه پهنه‌ی گسترده‌یی از نقشها، از تراژدی‌ی یونانی تا کمدی‌ی نوین، را بر عهده می‌گرفت، او را بویژه به خاطر اجرای نقش سنت جان در نمایشنامه‌یی به همین نام از برنارد شاو ستوده‌اند. خانم اِوانز کار خود را با پوئِل آغاز کرد و با ایفای نقش میلامانت در نمایشنامه‌ی کار جهان در تئاتر لیریك مشهور شد. او هر چند وقت یك‌بار از طرف تئاتر اُلدویك در جشنواره‌ی مالوِرن به صحنه می‌رفت و در بسیاری از تئاترهای تجارتی‌ی لندن بازی می‌کرد. دیگر بازیگران ممتاز زن عبارتند از: لیلیان بریث وِیت[۲۱۰] (۱۸۷۳ – ۱۹۴۸)، ماری تِمپِست[۲۱۱] (۱۸۶۴ – ۱۹۴۲)، فلورا رابسُن (۱۹۰۲ – ....)، گرترود لاورنس[۲۱۲] (۱۸۹۸ – ۱۹۵۲)، و پگی آشکرافت[۲۱۳] (۱۹۰۷ – ....).

در میان بازیگران مرد در این دوره جان گیلگود (۱۹۰۴ – ....) دارای اهمیت بیشتری است. گیلگود نخستین‌بار در ۱۹۲۱ به صحنه رفت و در ۱۹۳۴ با اجرای نقش هملت مورد تحسین قرار گرفت. او به‌زودی به کارگردانی رو آورد و از بهترین کارگردانهای انگلیسی شناخته شد. در ۱۹۳۷ – ۱۹۳۸ تئاتر کویین[۲۱۴] را





**تصویر ۶۷.۱۷.** (*) صحنه‌ی دیگری از **قتل در کلیسای جامع** نوشته‌ی تی. اس. الیوت، که در ۱۹۴۹ توسط ویم وسور طراحی شده و در تئاتر اشتادتز شوبرگ، آمستردام، اجرا شده است.

اجاره کرد و با پگی آشکرافت، مایکل ردگریو و آلِك گینس گروهی تشکیل داد و یك مجموعه‌ی نمایشی از آثار کلاسیك را تهیه کرد. در آغاز جنگ جهانی‌ی دوم گیلگود به عنوان بهترین بازیگر انگلیسی شناخته می‌شد. بازیگران ممتاز دیگر در تئاتر این دوره‌ی انگلستان عبارتند از: سدریك هاردویك[۲۱۵] (۱۸۹۳ – ۱۹۶۴) که پس از ۱۹۲۲ همکاری‌ی نزدیکی با بَری جکسُن داشت؛ دانلد وُلفیت[۲۱۶] (۱۹۰۲ – ۱۹۶۸) که در تئاترهای اُلدویك، استراتفورد و در شرکت خودش بازی می‌کرد؛ و موریس اوانز[۲۱۷] (۱۹۰۱ – ....) که پیش از مهاجرت به آمریکا در نمایشهای ترنس گِری و تئاتر اُلدویك ایفای نقش می‌کرد. تعدادی از بازیگران جوان انگلیسی که پس از جنگ اهمیت فراوانی به دست آوردند کار خود را در این دوره آغاز کرده بودند که از آن جمله‌اند: لاورنس اُلیویه[۲۱۸] (۱۹۰۷ – ....) که در گروه بیرمنگام رپرتوری، گروه گلیگود، و تئاتر اُلدویك بازی می‌کرد؛ مایکل ردگریو[۲۱۹] (۱۹۰۸ – ....) که از ۱۹۳۴ کار خود را آغاز کرد؛ رالف ریچاردسُن[۲۲۰] (۱۹۱۴ – ...)، آلکس گینِس[۲۲۱] (۱۹۱۴ – ...) که نخستین‌بار در ۱۹۳۴ به صحنه رفت؛ آنتونی کوِیل[۲۲۲] (۱۹۱۳ – ...) که از ۱۹۳۱ به صحنه رفت؛ و گِلِن بایام شاو (۱۹۰۴ – ....) که با شرکت آکسفورد رپرتوری و نیز با گیلگود کار می‌کرد.

در بین دو جنگ جهانی معدودی درام‌نویس ممتاز انگلیسی پا بر عرصه نهادند، گو اینکه در این دوره هنوز درام‌نویسان قدیمی از جمله شاو، بَری، گالزوُرثی، پینه‌رو، و اِروین در عرصه بودند. در طول دهه‌ی ۱۹۲۰ سه مؤلف ــ موام، لانسدِیل، و کوارد ــ در کمدی‌ی سنگین به استادی رسیدند. سامرست موام[۲۲۳] (۱۸۷۴ – ۱۹۶۵) نخستین نمایشنامه‌ی خود را در ۱۹۰۴ نوشت و تا سال ۱۹۳۳ یکی از پرکارترین نویسندگان انگلیسی محسوب می‌شد. دستاورد عمده‌ی او کمدی‌ی رفتارها و شاخصترین آنها نمایشنامه‌های بهترینهای ما[۲۲۴] (۱۹۱۷)، دایره[۲۲۵] (۱۹۲۱)، همسر ابدی[۲۲۶] (۱۹۲۷)، و برنده‌ی نان[۲۲۷] (۱۹۳۰) است. این نمایشنامه‌ها با لطیفه‌هایی کنایه‌آمیز و شخصیتهایی با ظاهر غیرمعمول، هرگز به ارائه‌ی پایان خوش به صورت مبتذل سقوط نمی‌کنند. فردریك لانسدیل[۲۲۸] (۱۸۸۱ – ۱۹۵۴) را غالباً با موام مقایسه می‌کنند. لانسدیل با خلق موقعیتهای بامزه و دیالوگ مؤثرش در آثاری چون پایان کار خانم چِی‌نی[۲۲۹] (۱۹۲۵)، در باب تصویب[۲۳۰]، و راه بلند[۲۳۱] (۱۹۲۹) پیروان فراوانی به دست آورد. نوئل کُوارد[۲۳۲] (۱۸۹۹ – ۱۹۷۳) در نمایشنامه‌هایی مانند فرشتگانِ سقوط کرده[۲۳۳] (۱۹۲۵)، زکام[۲۳۴] (۱۹۲۵)، تلخ و

شیرین[225] (۱۹۲۹)، **زندگیهای خصوصی**[226] (۱۹۳۰)، و **طرحی برای زندگی**[227] (۱۹۳۲). روحیه‌ی بعد از جنگ را منعکس می‌کند. کوارد در نمایشنامه‌های خود رفتار غیرسنتی را با دانشی فاضلانه درهم می‌آمیزد.

در میان نویسندگان نمایشنامه‌های جدی (غیرکمدی) ج. ب. پریستلی[228] (۱۸۹۴ – ....) بالاترین اعتبار را کسب کرد. او در ۱۹۳۲ با نمایشنامه‌ی **گوشه‌ی خطرناک**[229] درام‌نویسی را آغاز کرد و سپس نمایشنامه‌های **زمان و کانوی‌ها**[230] (۱۹۲۷) و **بازرس دعوت می‌کند**[231] (۱۹۴۶) را نوشت. اگرچه پریستلی انواع گوناگونی نمایشنامه نوشت اما او را به خاطر توانایی‌اش در فشردن زمان، یا در حقیقت تحریف زمان، برای باز کردن جنبه‌های مختلف شخصیتها یا پیامهای نمایشنامه‌هایش ستوده‌اند. اِملین ویلیامز[232] در درامهای احساساتی و ملودراماتیك از دیگران موفقتر بود. ویلیامز پس از نوشتن دو نمایشنامه‌ی پرهیجان به نامهای **یك جنایت طراحی شده**[233] (۱۹۳۰)، **شب در راه است**[234] (۱۹۳۵) نمایشنامه‌ی **ذرت سبز است**[235] (۱۹۳۸) را نوشت، که نمایشنامه‌یی احساساتی درباره‌ی معلمی اهل ولز است که شاگردانش برای خود ستاره‌یی شده‌اند.



**تصویر ۶۸.۱۷.** (*) شون اوکیسی درام‌نویس ایرلندی، که درام ایرلندی را به زندگی معاصر نزدیک کرد.



**تصویر ۶۹.۱۷.** طرحی از رابرت ادموند جونز برای نمایشنامه‌ی **مردی که همسری گنگ اختیار کرد** نوشته‌ی گرانویل بارکر، که در ۱۹۱۵ تهیه شد. گفته می‌شود که این نخستین طرح مهم آمریکایی در «طراحی نوین» به شمار می‌رود. برگرفته از **مجله‌ی تئاتری** (۱۹۱۵)



**تصویر ۷۰.۱۷.** طرحی از رابرت ادموند جونز برای صحنه‌ی مکبث ... نمایشنامه‌ی **مکبث** ... اکسپرسیونیستی ... برگرفته از **مجله‌ی هنرهای تئاتری** (۱۹۲۴)

در این دوره کوششهای چندی نیز در نوشتن درامهای شاعرانه به عمل امد. گوردُن باتُملی[246] (۱۸۷۴ – ۱۹۴۸) نمایشنامه‌های **همسر شادلیر**[247] (۱۹۱۵)، **دختران بریتانیا**[248] (۱۹۲۲)، و **لائودیس و دانائه**[249] (۱۹۳۰)؛ دبلیو. اچ. اودِن[250] (۱۹۰۷ – ۱۹۷۳) و کریستوفر ایشِروود[251] (۱۹۰۴ – ....) نمایشنامه‌های **سگ در زیر پوست**[252] (۱۹۳۵) و **عروج اف ۶**[253] (۱۹۳۶) را مشترکاً نوشتند. اما در میان نویسندگان درامهای شاعرانه تی. اس. الیوت[254] (۱۸۸۸ – ۱۹۶۵) آثار پایدارتری به جا نهاد. الیوت نمایشنامه‌های **قتل در کلیسای جامع**[255] (۱۹۳۵) را درباره‌ی شهادت تامس آ. بِکِت[256] و نمایشنامه‌ی **جمع خنوادگی**[257] (۱۹۳۹) را پیش از جنگ و چند نمایشنامه‌ی منظوم دیگر را پس از جنگ نوشت. کوشش در راه احیای درام شاعرانه روی هم رفته به ثمر نرسید، شاید از آن‌رو که اثر خوبی در این



تصویر ۷۱.۱۷. (*) طرح رابرت ادموند جونز برای نمایشنامه‌ی یک ماه برای حرامزاده نوشته‌ی یوجین اُنیل، که در ۱۹۳۴ در تئاتر هانا در کلیولند - آمریکا اجرا شده است.

شیوه عرضه نشد وگرنه هیچ اعتراضی بر علیه آن وجود نداشت.

یکی از محبوبترین شکلهای نمایشی در فاصله‌ی دو جنگ، «رِوو» (مجموعه نمایش) نام داشت. سی. بی. کوچران[۶۵۸] (۱۸۷۳ - ۱۹۵۱) که معروفترین تهیه کننده‌ی این نمایشها بود کار خود را با «رووهای خصوصی» در ۱۹۱۴ آغاز کرد و پس از آن بین ۱۹۱۸ و ۱۹۳۱ دست به تهیه‌ی نمایشهای گسترده‌تری در این زمینه زد. آندره شارلوت[۶۵۹] (۱۸۸۲ - ۱۹۵۶) نیز بین سالهای ۱۹۱۶ و ۱۹۲۳ تعداد زیادی رِوو تهیه کرد و در این نمایشها بئاتریس لی‌لی[۶۶۰] (۱۸۹۸ - ....) را به شهرت رساند. «رووی خصوصی» بار دیگر در دهه‌ی ۱۹۳۰ در تئاتر گیت، بویژه با نوشته‌های هربرت فارجیون[۶۶۱] (۱۸۸۷ - ۱۹۴۵) و اجرای هرمیون جینگلد[۶۶۲] (۱۸۹۷ - ....) احیا شد.

درگیری‌ی عمیق انگلستان در جنگ جهانی‌ی اول فرصتی فراهم آورد تا ایرلند بتواند از زیر یوغ انگلستان به درآید. سرانجام در ۱۹۱۶ ایرلند دست به قیام زد که پس از خونریزی‌های بسیار به ناکامی انجامید. اما زمزمه‌های استقلال‌طلبی بار دیگر سربرآورد و جمهوری‌ی ایرلند قد علم کرد. این دستاورد سه سال جنگ مسلحانه همراه داشت تا آنکه در سال ۱۹۲۳ طی عهدنامه‌یی سراسر ایرلند، بجز سه شهرستان، مستقل شد. این کشمکشها زمینه‌یی فراهم آورد تا شون





تصویر ۷۲.۱۷. (*) طرح دیگری از رابرت ادموند جونز برای نمایشنامه‌ی مکبث که در ۱۹۲۱ تهیه شد.

اُکیسی[۶۶۳] (۱۸۸۴ - ۱۹۶۴) مهمترین نمایشنامه‌نویس پس از جنگ ایرلند، نمایشنامه‌های خود را بر آن استوار کند. اُکیسی در این دوره همه‌ی توجه خود را از فرهنگ مردم و افسانه‌های ایرلندی به زندگی‌ی مردم دوران خود معطوف داشت و آثاری آفرید که شهرتی عالمگیر برای او به همراه آورد. مهمترین آثار او در این دوره عبارتند از: سایه‌ی مرد مسلح[۶۶۴] (۱۹۲۳)، جونو و پیکاک[۶۶۵] (۱۹۲۴)، وگاوآهن و ستارگان[۶۶۶] (۱۹۲۶). این آثار با مایه‌یی واقعگرایانه تأثیرات قیام ایرلند را بر زندگی‌ی مردم عامی بررسی می‌کنند. اُکیسی بعدها به تکنیکهای اکسپرسیونیستی گرایش پیدا کرد و در این دوره آثاری مانند تاسی‌ی نقره‌یی[۶۶۷] (۱۹۲۸)، در حصار دروازه‌ها[۶۶۸] (۱۹۳۴)، گلهای سرخ برای من[۶۶۹] (۱۹۴۳)، و غبار ارغوانی[۶۷۰] (۱۹۴۵) را منتشر کرد. این تغییر سبک موجب شد که در ۱۹۲۸ رابطه‌ی او با تئاتر اَبی بکلی گسسته شود و پس از آن اُکیسی به انگلستان رفت. آثار اُکیسی بیشتر خوانده شده و کمتر اجرا شده‌اند، زیرا به رغم صحنه‌های نیرومند فراوانی که دارند، حرکت دراماتیک در آنها مبهم است. با این‌حال شخصیت‌پردازی‌ها، استفاده‌ی سرزنده از زبان و شفقت انسانی‌ی موجود در این آثار، او را یکی از بهترین درام‌نویسان دوران نوین معرفی کرده است.



## تئاتر و درام در آمریکا
## ۱۹۱۵ - ۱۹۴۰

ایالات متحده‌ی آمریکا که از درگیریهای جنگ جهانی‌ی اول دور مانده بود در ۱۹۱۷ به آن کشیده شد. وارد شدن آمریکا در معرکه نه تنها در پایان دادن به جنگ مؤثر افتاد، بلکه عاملی برای تأسیس مجمع اتفاق ملل و استقرار ایالات مستقل اروپایی در کشورهایی شد که دارای زبان و فرهنگ مشترك بودند. اما بلافاصله پس از پایان جنگ، بار دیگر آمریکا خود را منزوی کرد و کوشید از مسائل کشورهای دیگر دور بماند و حتی برای کاستن از واردات خود برای وارد کنندگان کالا تعرفه‌های گمرکی در نظر گرفت. نتایج اقتصادی‌ی این تصمیمات برای کشاورزان و کارگران فاجعه‌آمیز بود و بدون تردید در بحران بزرگ[۶۷۱] دهه‌ی ۱۹۳۰ نقش داشت. در همین دوران زنان آمریکایی حق رأی دادن به دست آوردند و نیز در همین دوران بود که تولید انبوه و تحولات نوین در حمل ونقل و ارتباطات، زندگی‌ی آمریکاییان را دگرگون کرد.

در طول دهه‌ی ۱۹۳۰ نیروهای ملی وقف غلبه بر مسائل اقتصادی شدند و دولت آمریکا برای نخستین‌بار در برنامه‌ریزی‌های اجتماعی نقشی کلیدی بر عهده

گرفت و طرحهایی چـون امـنیت اجـتماعی و خـدمات عمومی را پیاده کرد. در سال ۱۹۴۰ زندگی‌ی امریکایی با آنچه از ۱۹۱۵ به بعد داشت تغییرات گسترده‌یی یافته بود. از آن پس ایـالات متحده‌ی آمـریکا بـه یکـی از قدرتهای بزرگ جهانی و یکی از غولهای صنعتی بدل شد و برای نخستین‌بار در زمینه‌های هنری و فـرهنگی نـیز مقام شاخصی یافت.

تا ۱۹۱۵ آمریکا در نوآوریهایی که سالیان دراز در تئاتر اروپا پیدا می‌شد سهمی نداشت و تـازه پس از این دوره نیز تنها گروه‌های حرفه‌یی بـر ایـن نـوآوریها واقف می‌شدند. حدود ۱۹۱۲ تعدادی «تئاتر کوچك»، به تقلید از تئاترهای مستقل اروپایی، در آمریکا به وجـود آمـد. مهمترین ایـن تـئاترها عـبارت بـودند از «تـئاتر توی[۲۷۲]» (تئاتر اسباب‌بازی) که در ۱۹۱۲ توسط خانم لیمن گیل[۲۷۳] در بـوستن گشـوده شـد؛ تـئاتر کـوچك شـیکاگـو[۲۷۴] کـه آن هـم در ۱۹۱۲ تـوسط مـوریس



تصویر ۷۳.۱۷. صحنه‌یی از بل گدس برای کمدی الهی دانته. اهدایی مجموعه‌ی هنرهای تئاتری‌ی هابلیتزل، دانشگاه تگزاس، اوستین



بـراون[۲۷۵] تشکـیل شـد؛ تـماشاخانه‌ی نِـیبرهود[۲۷۶] (تماشاخانه‌ی محل) که در ۱۹۱۵ توسط ایرنه و آلیس لِـویسُن[۲۷۷] تأسـیس شـد؛ تـئاتر بـازیگران واشـینگتن اسکوئر[۲۷۸]، که در ۱۹۱۵ در نیویورك افتتاح شد؛ تئاتر بـازیگران پـراویـنس‌تاون[۲۷۹] کـه در ۱۹۱۵ در شـهر پراوینس‌تاون ماساچوست سازمان یافت؛ و مرکز تئاترو هنرهای دیترویت[۲۸۰] که در ۱۹۱۵ بـاز شـد. تـا سـال ۱۹۱۷ حداقل پنجاه تئاتر از این دست در آمـریکا بـه وجود آمده بود. ایـن تـئاترها هـمگی از سـوی مـنابع شخصی و غیرانتفاعی حـمایت مـی‌شدند و هـمگی بـا دریافت حق عضویت تأمین بودجه می‌کردند؛ غالب آنها یك سلسله نمایش سالانه در برنامه‌های خود داشـتند و تکنیکهایی را به کار مـی‌بردند کـه سـالها در اروپـا بـه صورتی گسـترده مـورد اسـتفاده بـود. رواج تـئاترهای کوچك بین سالهای ۱۹۱۲ و ۱۹۲۰ مـوجب شـد کـه تماشاگران آمـریکایی نـیز شـیوه‌های نـوین تـئاتری را بپذیرند.

پس از ۱۹۲۰ این تئاترهای کوچك دیگر تفاوت چندانی با تئاتر انجمنهای آمریکایی نداشتند. تـئاترهای انجمن که همچون گروه‌های تئاتری در اروپا بر آن بودند تا روح تئاتر بـاستانی‌ی یـونان را زنـده کـنند، از سـال ۱۹۰۵ به بعد متداول شـده بـودند. پـرسی مك کـی[۲۸۱] (۱۸۷۵ – ۱۹۵۶) سرسخت‌ترین پشتیبان این تئاترها، در نمایشهای تئاتر وطنی[۲۸۲] (۱۹۱۲) و درام مـحله[۲۸۳] (۱۹۱۷) متنهایی سرهم کرد تا در نمایشهایی مجلل در خیابانها هزاران نفر را شرکت دهـد. هـرچـند عـلاقه بـه نمایشهای پرتماشاگر به سرعت فروکش کرد، اما پس از ۱۹۲۰ غالب گروه‌های محلی بار دیگر به اجرای مجدد نمایشهای داغِ برادوی روی آوردند. در ۱۹۲۵ حـدود ۲۰۰۰ انجمن یا شرکت تئاتری‌ی کوچك بـه عـضویت اتفاق درام آمریکایی[۲۸۴] درآمده بودند که هدفش ایـجاد علاقه به درام نزد مردم عامی بود. تعداد این گروه‌ها هنوز رو به افزایش است.

در این دوره کالجها و دانشگاه‌های آمریکایی نیز درام را به دروس رسـمی‌ی خـود افـزودند. اگـرچـه از سده‌ی هفدهم دانشجویان دانشگاه‌های آمریکا نـمایش اجرا می‌کردند اما تـا سـال ۱۹۰۰ دانشکـده‌ی تـئاتری وجود نداشت. نخستین تحول اساسی در این مـورد در ۱۹۰۳ به وقوع پیوست و آن هنگامی بود کـه جـورج پیرس بیکر[۲۸۵] (۱۸۶۶ – ۱۹۳۵) در کالج رادکلیف به تدریس نمایشنامه‌نویسی پرداخت. پس از آن دانشگـاه هاروارد در ۱۹۱۳ کلاسهای تئاتر خود را گسترش داد و در آنها کارگاه‌های نمایش برای تهیه‌ی نمایش نیز در نظر گرفت. بیکر بسیاری از بااستعدادترین جوانان آمریکایی را به خود جذب کرد که در میان آنها یوجین اُنیل، اس. ان. برمن، و رابرت ادمـوند جـونز بـه درجـات بـالایی رسیدند. بیکر در پرورش استعداد و مهارت فنی‌ی ایـن مشاهیر سهم شایسته‌یی داشته است. بیکر در ۱۹۱۵ به دانشگاه ییل رفت و در آنجا بخش تئاتری تأسیس کرد که بعدها دست اندرکاران ممتاز تئاتر آمـریکا در آنـجا سالها آموزش حـرفه‌یی دیـدند. در ۱۹۱۴ تـامس وود اسـتیونس[۲۸۶] (۱۸۸۰ – ۱۹۴۲) در مـؤسسه‌ی تکنولوژی‌ی کارنگی[۲۸۷] نخستین ماده‌ی دانشگـاهی در تئاتر آمریکا را بنیاد نـهاد. در ۱۹۱۸ فـردریك کُـخ[۲۸۸] (۱۸۷۷ – ۱۹۴۴) گـروه بـازی‌سازان کـارولینا[۲۸۹] را پایه‌گذاری کرد که به‌نوبه‌ی خود تأثیر زیادی بـر تـئاتر آمریکا داشت. از آن پس‌گروه‌های بسیاری از این الگو پیروی کردند، چنان که در ۱۹۴۰ آموزش تئاتر، بـخش

کاملاً پذیرفته شده‌یی در دانشگاه‌های آمریکایی بشمار می‌رفت.

در سالهای پس از ۱۹۱۰ «فوت و فن نوین صحنه[490]»، نامی که آمریکایی‌ها بر دستاوردهای نوین تئاتر اروپایی نهاده بودند، راه خود را به تئاتر تجارتی‌ی آمریکا نیز گشود. وینتُرپ ایمز[491] (۱۸۷۱ - ۱۹۳۷) که در ۱۹۰۷ برای مطالعه‌ی تحولات نوین تئاتر به اروپا سفر کرده بود، در ۱۹۰۹ به استخدام نیوتئاتر[492] در شهر نیویورك درآمد که سازمانی غیرانتفاعی بود و هدفهای بلند پروازانه‌یی داشت. تئاتر بزرگ این گروه بزودی چه از نظر مالی و چه از نظر هنری شکست خورد، و از این‌رو ایمز تئاتر کوچك[493] را ساخت که تنها ۳۰۰ نفر گنجایش داشت و در آنجا، در سالهای پس از جنگ جهانی‌ی اول، نمایشهایی را به شیوه‌های نوین اجرا کرد. ایمز در ۱۹۱۲ راینهارت را دعوت کرد تا نمایشنامه‌ی سومورون[494] را در تئاتر او اجرا کند. همین نمایش سهم زیادی در گسترش تئاتر اروپایی در آمریکا ادا کرد.

در ۱۹۱۲ شرکت اپرای بوستن[495] از جوزف اوربان[496] (۱۸۷۲ - ۱۹۳۳)، طراح مشهور وینی در سبك نوین، خواست تا نمایشی را در آنجا به صحنه ببرد. اوربان در نیویورك ماندگار شد و به خاطر استفاده از رنگهای تازه و سادگی در طرح صحنه‌هایش صاحب نام شد. در ۱۹۱۵ انجمن تئاتر نیویورك[497] هارلی گرانویل بارکر را دعوت کرد و او نیز به نوبه‌ی خود یك سلسله نمایش برای اعضای این انجمن تدارك دید. بارکر در نمایش مردی که همسری گنگ اختیار کرد[498] از رابرت ادموند جونز[499] (۱۸۸۷ - ۱۹۵۴) خواست تا آن‌را طراحی کند. این صحنه معمولاً به عنوان نخستین صحنه‌ی بومی‌ی آمریکایی در شیوه‌ی نوین شناخته می‌شود و «فوت و فن نوین صحنه» نخستین‌بار در مورد طرح این صحنه به کار رفت. جونز به همراه لی سیمونسُن[500] و سام هیوم[501] از جمله آمریکاییانی بودند که بین سالهای ۱۹۱۲ و ۱۹۱۵ در اروپا آموزش دیده بودند و تحت تأثیر گرایشهای نوین تئاتری قرار گرفته بودند. هیوم در ۱۹۱۴ نمایشگاهی از طرحهای بومی‌ی آمریکایی در شهرهای نیویورك، دیترویت، شیکاگو، و کلیولند ترتیب داد و بعدها به انجمن هنرها و صناعت تئاتری‌ی دیترویت[502] پیوست. شِلدان چنی[503] (۱۸۸۶ - ....) همکار هیوم در همین دوره بود که مجله‌ی هنرهای تئاتری[504] را در ۱۹۱۶ به راه انداخت و این مجله تا ۱۹۴۸ مهمترین ناشر عقاید نوین در زمینه‌ی تئاتر در آمریکا شد. همچنین دیدار گروه‌هایی نظیر تئاتر آبی در ۱۹۱۱، باله‌ی روسی در ۱۹۱۶، گروه کوپو از ۱۹۱۷ تا ۱۹۱۹ از آمریکا انگیزه‌ی توجه آمریکاییان به جنبشهای اروپایی شد. با این حال هنگامی که جنگ جهانی به پایان آمد تئاتر آمریکا تازه داشت با دستاوردهای اروپایی آشنا می‌شد.

پیروزی‌ی شیوه‌های نوین تئاتری در آمریکا را باید تا حدود زیادی مدیون گروه بازیگران پراوینس‌تاون، تئاتر گیلد[505] و شخص آرتور هاپکینز دانست. گروه بازیگران پراوینس‌تاون پس از اجرای چند نمایش در کِیپ کُد[506] در ۱۹۱۶، در شهر نیویورك مستقر شد. این شرکت که در آغاز تنها آثار نمایشنامه‌نویسان آمریکایی را تهیه می‌کرد تا ۱۹۲۵ نودوسه نمایشنامه از چهل‌وهفت مؤلف آمریکایی را نمایش داد. پس از ۱۹۲۳ به دو شاخه تقسیم شد که شاخه‌ی اول به برنامه‌ی همیشگی‌ی خود ادامه داد و شاخه‌ی دوم، تحت نظارت یوجین اُنیل، رابرت ادموند



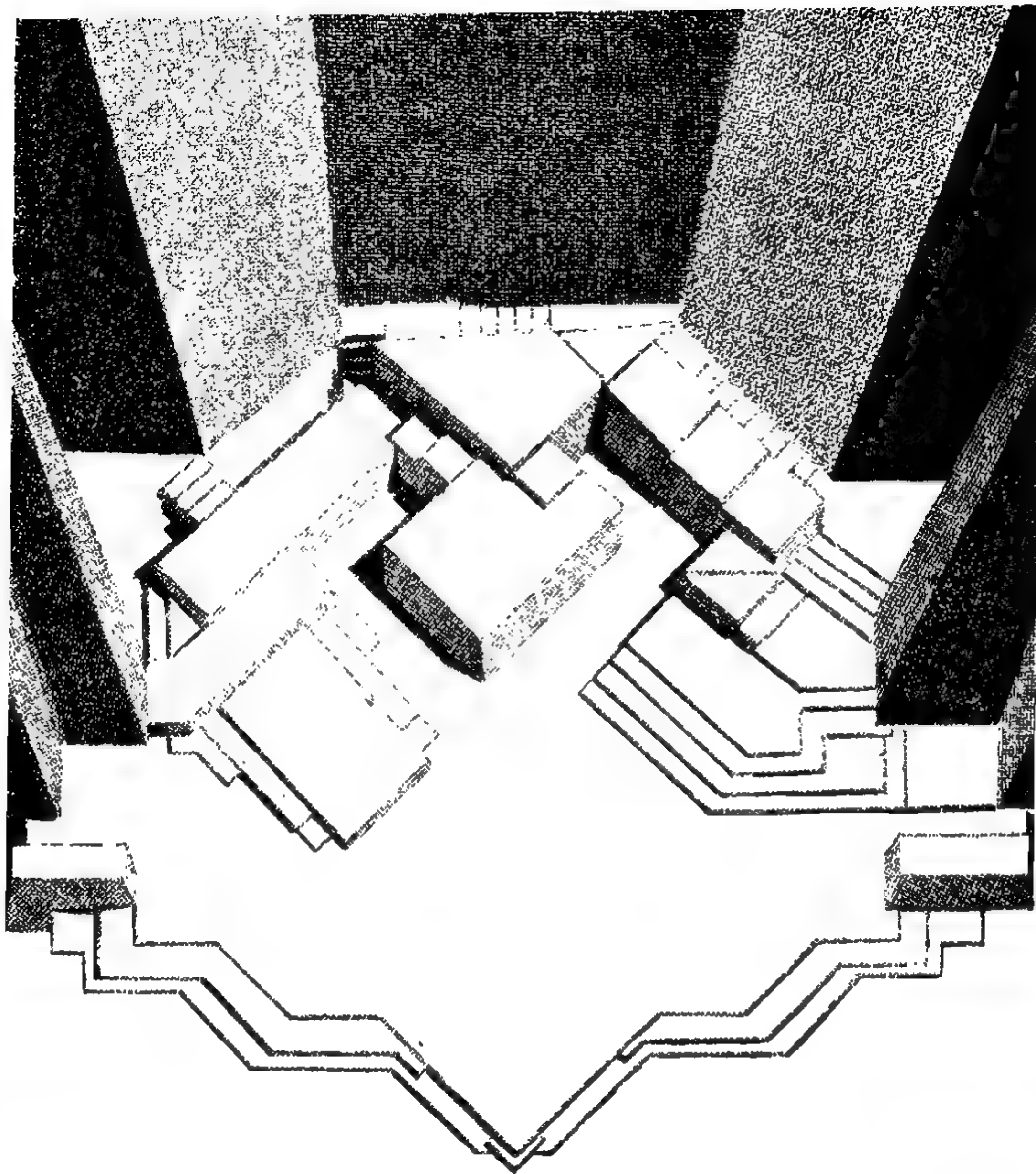


جونز، و کِنِت مك گاوِن[507]، اجرای آثار خارجی و نمایشهای قدیمی را بر عهده گرفت و در خلال این نمایشها آثار غیرتجارتی‌ی اُنیل و دیگران را گنجانید. اگرچه فشارهای اقتصادی کمر این گروه را شکست اما در رواج تئاتر تجربی، چه با آثار تازه و چه با تکنیکهای تازه، نقش قاطعی را در تئاتر نوین آمریکا ایفا کرد.

در ۱۹۱۸ هنگامی که گروه بازیگران واشینگتُن اسکویر از هم پاشید جمعی از اعضای آن تئاتر گیلد را که تئاتری کاملاً حرفه‌یی بود تشکیل دادند. با این هدف که آثار پرارزش تئاتر جهان را که به هیچوجه طرف توجه تهیه‌کنندگان تجارتی نبود به نمایش بگذارند. این گروه در ۱۹۱۹ کار خود را بدون امید موفقیت آغاز کرد اما بزودی ممتازترین گروه آمریکایی شناخته شد و سالی چند نمایشنامه را برای تماشاگرانی که به عضویت آن در آمده بودند به صحنه برد. گروه تئاتر گیلد در ۱۹۲۸ در شش شهر دیگر آمریکا نیز شعبه‌هایی تأسیس کرد. این تئاتر زیر نظر هیأت کارگردانها اداره می‌شد و چند صباحی هسته‌ی مرکزی‌ی اجتماع بازیگران آمریکایی را تشکیل می‌داد. این گروه در صحنه‌پردازی‌های خود همه‌ی دستاوردهای موجود را گلچین می‌کرد و کارگردان اصلی‌ی آن فیلیپ مولر[508] (۱۸۸۰ - ۱۹۵۸) و طراح اصلی‌ی آن لی‌سیمونسُن (۱۸۸۸ - ۱۹۶۷) اگرچه به تعدادی از جنبشهای هنری‌ی اروپا توجه داشتند اما نوعی واقعگرایی‌ی تعدیل یافته را به عنوان سبك غالب کارشان برگزیده بودند. بحران بزرگ اقتصادی در طول دهه‌ی ۱۹۳۰ فعالیتهای این شرکت را نیز بشدت تحت تأثیر قرار دادو با آغاز جنگ جهانی دوم این تئاتر نیز به تئاتری تجارتی بدل شد.

آرتور هاپکینز[509] (۱۸۷۸ - ۱۹۵۰) در ۱۹۱۸ یك رشته نمایش اجرا کرد که او را در صدر تهیه‌کنندگان حادثه‌جوی نیویورك قرار داد. هاپکینز با همکاری‌ی رابرت ادموند جونز آثاری از تولستوی، ایبسن، گورکی، شکسپیر، اُنیل و دیگران را به صحنه برد. در ۱۹۲۱ در نمایش مکبث با استفاده از طاقهای کج و معوج اکسپرسیونیستی تماشاگران را به هیجان آورد و در ۱۹۱۲ نمایش هملت او با اجرای جان باریمور[510] (۱۸۸۲ - ۱۹۴۲) بهترین نمایش قرن شناخته شد. پس از آنکه هاپکینز و تئاتر گیلد امکانات تجارتی‌ی «فوت‌وفن نوین صحنه» را به نمایش گذاشتند دیگران نیز به تدریج از آنها پیروی کردند و در ۱۹۳۰ این شیوه‌ها دیگر رهیافتی استانده تلقی شد.

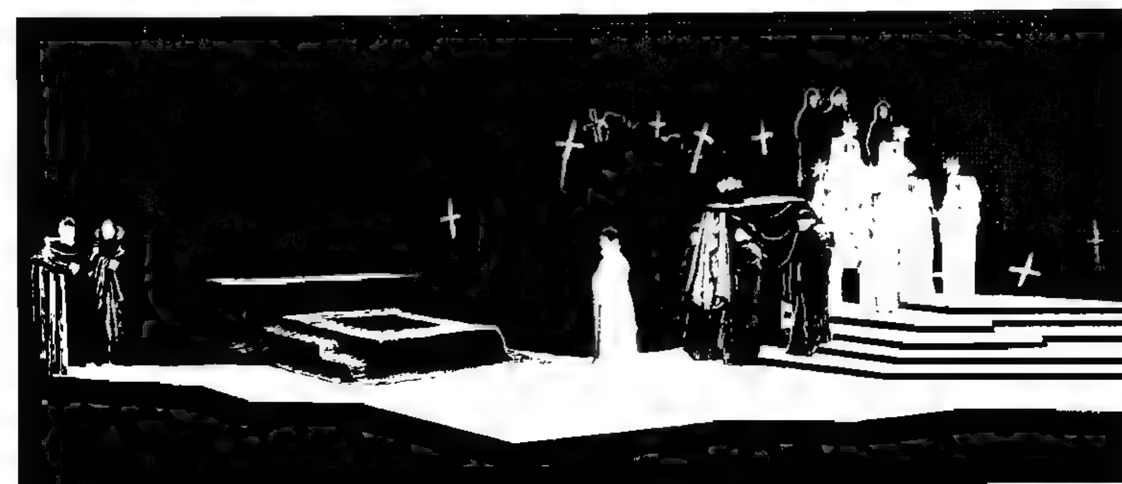
«فوت و فن نوین صحنه» در آمریکا در درجه‌ی اول سبکی بصری شناخته می‌شد که به طور کلی می‌توان آن را «واقعگرایی‌ی تعدیل یافته[511]» توصیف کرد. در میان کسانی که نفوذ عمده‌یی بر صحنه‌پردازی‌ی تئاتر آمریکا به جا نهادند، علاوه بر جونز و سیمونسُن، می‌توان از نورمن بِل گِدِس[512] (۱۸۹۳ - ۱۹۵۸) نام برد که در خیالپردازی کم از آپیا نداشت. نقشه‌ی گدس برای نمایش کمدی‌ی الهی[513] اثر دانته که بر انبوهی از سکوها و پله‌ها طراحی شده بود (و در ۱۹۲۱ منتشر شد) هنوز هم به عنوان درخشانترین فرایافت صحنه از یك طراح آمریکایی شناخته می‌شود. علاقه‌ی مفرط گِدِس به پله‌ها، سکوها و نورهای خیال آفرین را همچنین می‌توان در اجراهای او از هملت (۱۹۳۱) و راه ابدی[514] (۱۹۳۶) نوشته‌ی فرانتس وِرفِل[515] (۱۸۹۰ - ۱۹۴۵) بازیافت که در آنها سکوهایی به ارتفاع ۱۶ متر به کار برده بود. طراحان مهم دیگر آمریکایی عبارت بودند از کلوتن تراکمورتُن[516] (۱۸۹۷ - ۱۹۶۵)، موردکای



**تصویر ۷۴.۱۷.** (*) چهار نما از صحنه‌یی که نورمن بل گِدِس، در سال **۱۹۳۵** برای نمایشنامه‌ی **هملت** طراحی کرده است. در این طرح صحنه‌ها فقط با تغییر نور و وسایل صحنه عوض می‌شدند.







گرُلیک[۵۱۷] (۱۸۹۹ – ...)، بوریس آرُنسُن[۵۱۸] (۱۹۰۰ – ...)، آلاین برنستین[۵۱۹] (۱۸۸۲ – ۱۹۵۵)، هاوارد بی[۵۲۰] (۱۹۱۲ – ...)، دانلد اوئنشلاگر[۵۲۱] (۱۹۰۲ – ۱۹۷۵) و بویژه جو مایلتسینر[۵۲۲] (۱۹۰۱ – ۱۹۷۶)، که شخص اخیر پرکارترین و ممتازترین طراح آمریکایی پس از ۱۹۴۵ به شمار می‌رفت. اگرچه هر یك از این طراحان سبك متفاوتی داشتند اما همه سادگی را ارج می‌نهادند و می‌کوشیدند روح نمایشنامه را در طرحهای خود منعکس کنند.

اشاعهٔ تئاتر اروپایی از طریق گروه‌هایی که در دهه‌ی ۱۹۲۰ به آمریکا سفر می‌کردند همچنان ادامه داشت: در ۱۹۲۳ – ۱۹۲۴ تئاتر هنری‌ی مسکو به آمریکا رفت؛ راینهارت نمایشنامه‌ی معجزه[۵۲۳] (با طراحی گِدِس) را در ۱۹۲۴ در آمریکا تهیه کرد و در فصل نمایشی‌ی ۱۹۲۷ – ۱۹۲۸ چندین نمایشنامه در آنجا به صحنه برد؛ و کوپو در ۱۹۲۷ اقتباسی از رمان برادران کارامازُف[۵۲۴] را در تئاتر گیلد نمایش داد. دو تن از بازیگران گروه استانیسلاوسکی، ریچارد بولسلاوسکی[۵۲۵] (۱۸۸۹ – ۱۹۳۷) و ماریا اوسپنسکایا[۵۲۶] (۱۸۸۱ – ۱۹۴۹)، بین ۱۹۲۳ و

**تصویر ۷۵.۱۷.** (*) طرحی از جومایلتسینر برای نمایشنامه‌ی **گربه روی شیروانی داغ**، اثر تنسی ویلیامز، که توسط الیاکازان در سال ۱۹۵۵ کارگردانی شده است.





**تصویر ۷۶.۱۷.** (*) طرح دیگری از جومایلتسینر برای نمایشنامه‌ی **زمستانه** اثر ماکسول اندرسن که در ۱۹۳۵ توسط الیاکازان کارگردانی شد.

۱۹۳۰ تئاتر آزمایشگاهی‌ی آمریکایی[۵۲۷] را سرپرستی کردند و نظام استانیسلاوسکی، با روایتی که بعدها بولسلاوسکی در کتابی به نام بازیگری، اولین درس از شش درس[۵۲۸] (۱۹۳۰) منتشر کرد، در آمریکا نیز تدریس شد. در میان بیش از ۵۰۰ هنرجویی که در تئاتر آزمایشگاهی‌ی آمریکایی آموزش دیدند نامهای چون استلا آدلر، لی استراسبرگ و هارولد کلورمن شاخصترند.

بین سالهای ۱۹۲۵ و ۱۹۴۰ گروه‌های چندی کوشیدند تا از الگوی تئاتر تجارتی دوری جویند. از ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۰ والتر هَمپدِن[۵۲۹] (۱۸۷۹ – ۱۹۵۵) نظام بازیگر – مدیری را در مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) خود احیا کرد. اگرچه بحران بزرگ اقتصادی او را واداشت که از تئاتر خود در نیویورك دست بشوید اما، پس از آن، سالها به همراه گروهش به سفر پرداخت. بین ۱۹۲۶ و ۱۹۳۳ اِوا لوگالیِن[۵۳۰] (۱۸۹۹ – ....) سرپرستی‌ی تئاتر سیویك رپرتوری[۵۳۱] را بر عهده گرفت و در آنجا سی‌وچهار نمایشنامه تهیه کرد و ۵۰/۰۰۰ عضو گرفت. به رغم آنکه مجموعه‌ی نمایشی‌ی برجسته‌ی این تئاتر پیروان فراوانی جلب کرد، اما شرکت او همواره بدهکار بود و به هر حال بحران بزرگ او را هم با خود برد.

ممتازترین گروه دهه‌ی ۱۹۳۰ در آمریکا، تئاتر گروپ[۵۳۲] ستارگانی چون لی استراسبرگ[۵۳۳] (۱۹۰۱ – ....)، هارولد کلورمن[۵۳۴] (۱۹۰۱ – ...) و شِریل کراوفورد[۵۳۵] (۱۹۰۲ – ...) را معرفی کرد که روشها و رهیافت گروهی‌ی آن با تئاتر هنری‌ی مسکو قابل مقایسه



**تصویر ۷۷.۱۷.** این طرح سیاه‌قلم ترتیب صحنه در اپرای مانهاتان نیویورک را برای نمایشنامه‌ی **جاده‌ی ابدی** نوشته‌ی فرانتس ورفل که راینهارت در ۱۹۳۷ تهیه کرد نشان می‌دهد. طراح این صحنه نورمن بل گدس بود که در این نمایش با هنری هورنر کار می‌کرد. اهدایی آرنو ماکس راینهارت، دانشگاه ایالتی نیویورک

بود. تئاتر گروپ با اعضایی متشکل از استلا آدلر[۵۲۶] (۱۹۰۴ – ...)، موریس کارنُفسکی[۵۲۷] (۱۸۹۸ – ...)، و الیا کازان[۵۲۸] (۱۹۰۹ – ....) آثاری را از پل گرین، ماکسول اندرسُن، سیدنی کینگزلی، ایروین شاو[۵۲۹] و ویلیام سارویان به نمایش درآورد. هرچند شهرت این گروه با اجرای درامهای کلیفورد اودِتز فراگیر شد. این گروه به واسطه‌ی اختلاف سلیقه‌هایی که در سیاست اداره‌ی آن به وجود آمد از هم پاشید و در ۱۹۴۱ به کلی تعطیل شد. نفوذ تئاتر گروپ از طریق اعضایش که عوامل اصلی‌ی رواج نظام استانیسلاوسکی در آمریکا بودند، هنوز هم ادامه دارد.

بحران بزرگ اقتصادی در آمریکا انگیزه‌ی به وجود آمدن طرح تئاتر فدرال[۵۳۰] شد که در ۱۹۳۵ برای مبارزه با بیکاری به اجرا درآمد و تجربه‌یی یگانه از کار درآمد. این طرح به سرپرستی‌ی هالی فلاناگان دیویس[۵۳۱] (۱۸۹۰ – ۱۹۶۹) در اوج فعالیت خود برای حدود ۱۰/۰۰۰ نفر از چهل ایالت آمریکا ایجادِ کار کرد. حدود ۱۰۰۰ نمایشنامه از انواع گوناگون اجرا کرد که ۶۵ تای آنها رایگان بودند. با وجود پهنه‌ی وسیعی که نمایشهای این طرح دربر می‌گرفت شهرت کنونی‌ی آن در درجه‌ی اول به خاطر ابداع شکل نمایشی‌ی «روزنامه‌ی زنده[۵۳۲]» است. این نمایش با استفاده از تکنیک سینما اطلاعات واقعی را به همراه تصاویر دراماتیك درهم می‌آمیخت. هر متن این نمایش بر مسأله‌ی ویژه‌یی متمرکز می‌شد، مثلاً نمایش اداره‌ی تنظیم کشاورزی زیر خاك رفت[۵۳۳] (۱۹۳۶) درباره‌ی







کشاورزی؛ نیرو[۵۳۴] (۱۹۳۷) درباره‌ی برق‌رسانی به روستاها؛ و یك‌سوم یك ملت[۵۳۵] (۱۹۳۸) درباره‌ی تهیه‌ی مسکن برای زاغه‌نشین‌ها بود. غالب این نمایشها شخصیتی مرکزی به نام «آقا کوچولو[۵۳۶]» داشت که به سؤالهای طرح شده پاسخ می‌داد و برای این کار به گذشته باز می‌گشت. در این راه تأثیرهای انسانی‌ی مسائل را بررسی و راه‌حل‌های ممکن را پیشنهاد می‌کرد. بخش عمده‌ی دیالوگها از سخنرانیهای موجود، مقالات روزنامه‌ها یا اسناد واقعی‌ی دیگر برگرفته می‌شدند. در این نمایش تکنیکهای تئاتر حماسی‌ی برشت به کار می‌رفت. حال و هوای سیاسی‌ی بسته‌ی [illegible] این نمایشها اعتراض مجلس سنای آمریکا را برانگیخت، به طوری که همین مجلس در ۱۹۳۶ پرداختِ کمك مالی و ادامه‌ی کار آن را متوقف کرد.



**تصویر ۷۸.۱۷.** [illegible] گدس [illegible] معجزه تئاتر سحری نیویورک ۱۹۲۴ [illegible] نمایش که توسط [illegible] شده، بل گدس [illegible] جامع بدل کرد [illegible] طرف [illegible] نشان می‌دهد که چگونه [illegible] و [illegible] با هم [illegible] سانتیفیک امریکن (۱۹۲۴)



**تصویر ۷۹.۱۷.** صحنه‌یی از هاوارد بی، از خانه‌یی آپارتمانی برای نمایشنامه‌ی **یک سوم یک ملت**، که «روزنامه‌ی زنده‌یی» است از مشکلات مسکن، و در تئاتر فدرال، در ۱۹۳۸، اجرا شد. برگرفته از کتاب **هنرهای تئاتری** (۱۹۳۸).

تئاتر فدرال در ۱۹۳۷ انگیزه‌ی پیدایش تئاتر مرکوری[547] شد، بدین‌ترتیب که طرح اورسُن ولز[548] (۱۹۱۵ – ...) و جان هاوسمن (۱۹۰۲ – ...) برای اجرای نمایشنامه‌ی **گاهواره خواهد جنبید**[549] نوشته‌ی مارك بیلتزشتاین[550] از طرف تئاتر فدرال رد شد و آنها تصمیم گرفتند آن را به تئاتر مرکوری ببرند. ولز پیش از این با ایفای نقش دکتر فاوستوس و کارگردانی‌ی تخیل آفرین مکبث که در آن همه‌ی شخصیتها لباس سیاه پوشیده بودند، مشهور شده بود. تئاتر مرکوری بین ۱۹۳۷ و ۱۹۳۹ آثار بوخنر، دِکِر، شاو و شکسپیر را تهیه کرد و با نمایش جولیوس سزار که همچون اخطاری بر ظهور فاشیسم اجرا شد، بزرگترین موفقیت خود را به دست آورد.

تئاتر فدرال همچنین تئاتر سیاه‌پوستان را ترویج کرد که هرچند در بین دو جنگ گسترش چندانی نیافت اما پایه‌ی تحولات آینده‌ی آن را ریخت. در سالهای ۱۸۹۰ و ۱۹۱۵ معدودی نمایش موزیکال برای بازیگران سیاه‌پوست نوشته شده بود که تعداد کمی از آنها گهگاه در شرکتهای معتبر نیویورك و جاهای دیگر به نمایش درمی‌آمد و (پس از ۱۹۱۰) بازیگری سیاه‌پوست به نام برت ویلیامز[551] (۱۸۷۶ – ۱۹۲۲) در نمایشهای موزیکال برادوی ستاره شده بود.

در ۱۹۱۵ با تأسیس شرکت دراماتیك سیاهان[552] در نیویورك توسط آنیتا بوش[553] قدم مهمی در تئاتر سیاهان آمریکایی برداشته شد. این شرکت پس از یك فصل نمایشی تحت نظارت رابرت لِوی[554] در تئاتر لافایت[555] درآمد. اگرچه بیشتر نمایشهای این شرکت از برادوی به آنجا منتقل می‌شدند اما این نخستین شرکتی بود که طولانی‌ترین دوره‌ی استخدامی را برای نمایشگران سیاه‌پوست آمریکایی فراهم می‌آورد. در همین سالها بود که عده‌یی از درام‌نویسان آمریکایی در آثار خود بدون تبعیض با سیاه‌پوستان برخورد کردند. نخستین نمایشنامه‌ی جدی برای بازیگران سیاه‌پوست که در برادوی به صحنه رفت توسط ریجلی تورنس[556] در مجموعه‌ی سه نمایشنامه برای تئاتر سیاهان[557] (۱۹۱۷) نوشته شد. این مجموعه نه‌تنها نقطه‌ی افتراقی از برخورد کلیشه‌یی با سیاهان بود، بلکه همچنین نخستین کوششی بود که تماشاگران برادوی را برای دیدن سیاهان به تئاتر





**تصویر ۸۰.۱۷.** برداشت اورسن ولز از نمایشنامه‌ی **مکبث** که در هائیتی می‌گذرد. این نمایش در تئاتر فدرال اجرا شد و طراح آن نات کارسن بود. برگرفته از کتاب **هنرهای تئاتری** (۱۹۳۶).

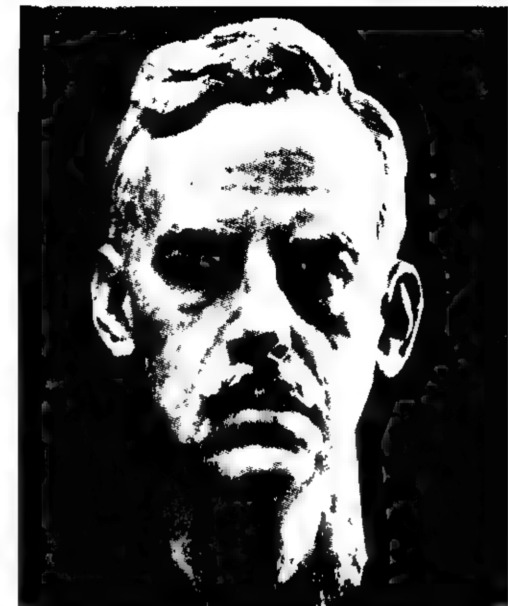
کشاند. از آن پس آثار دیگری با شخصیتهای سیاه‌پوست نوشته شد که مؤلف همه‌ی آنها سفیدپوستان بودند، که از آن‌جمله‌اند: **امپراتور جونز**[558] اثر اُنیل (که در آن یك شخصیت سیاه‌پوست نقش اصلی را داشت و نمایشنامه‌یی جدی بود و نخستین‌بار در برادوی به صحنه رفت)؛ **پورگی**[559] نوشته‌ی دوبوس و دُروتی هیوارد[560]؛ **مراتع سبز**[561] نوشته‌ی مارك کانلی[562]، و **در آغوش ابراهیم**[563] نوشته‌ی پل گرین.

چندین درام‌نویس سیاه‌پوست نیز پیدا شدند که البته مورد تشویق و تأیید چندانی قرار نگرفتند، از آن جمله‌اند: ویلیس ریچاردسُن[564] با نمایشنامه‌ی **دارایی‌ی یك زن بی‌اهمیت**[565]، فرانك ویلسُن[566] با نمایشنامه‌ی **نیشکر**[566]، هال جانسُن[567] با نمایشنامه‌ی **شیره‌کش خانه**[568]، و لنگستُن هیوز[569] با نمایشنامه‌ی **مولاتو**[570]. چندین نمایش موزیکال سیاهپوستان نیز در اینجا قابل ذکرند که موفقترین آنها عبارتند از: **بچرخ و بچرخان**[571]، **دوستداران شکلات**[572]، **فرار دیوانه‌وار**[573] نوشته‌ی مشترك نوبل سیسل[574] و اوبی بلیك[575]. این نمایشها موجب شدند که بازیگران سیاه‌پوستی چون ریچارد هَریسُن[576]، فرانك ویلسن[577]، رُز مك کلِندُن[578]، و آبی میچل[579] نشان دهند که قادرند با بهترین بازیگران دوران خود رقابت کنند.

سازمان تئاتر فدرال در ارتقای تئاتر سیاهان نقش عمده‌یی داشت، زیرا همین سازمان بود که در چند شهر آمریکا واحدهای نمایشی‌ی سیاهان را تأسیس کرد و در عرض چهار سال هفتادوپنج نمایشنامه در این مراکز به اجرا درآورد. با سرآمدن طرح تئاتر فدرال در ۱۹۳۹ بسیاری از امیدهایی که به تئاتر سیاهپوستان بسته شده بود بر باد رفت.

تا آغاز جنگ جهانی‌ی دوم بسیاری از نمایشنامه‌هایی که درباره‌ی زندگی سیاهپوستان آمریکایی نوشته شده بود به صحنه راه یافت. در این میان نمایشنامه‌ی **پسر هموطن**[580] که توسط پل گرین و ریچارد رایت[581] از رمانی به همین نام از رایت اقتباس شده بود، متأثر کننده‌تر از بقیه بود. این نمایشنامه تأثیرات ناگوار جامعه‌یی مبتنی بر تبعیضات نژادی را نسبت به قهرمان سیاهپوست داستان نشان می‌داد. هرچند حضور سیاهان در تئاتر آمریکا در این دوران هنوز راه درازی در پیش داشت، اما پایه‌های آن در ۱۹۱۵ گذاشته شد. در این دوره بود که هنرمندان سیاهپوستِ تئاتر حضور خود را اعلام داشتند، گو اینکه هنوز اجازه نیافته بودند همه‌ی ظرفیت خود را بروز دهند.

بحران بزرگ اقتصادی به جنبش «تئاتر کارگری» که از ۱۹۱۶ با تأسیس اتحادیه‌ی درام کارگری[582] آغاز



تصویر ۸۱.۱۷. (*) یوجین اونیل درام‌نویس آمریکایی.

شده بود نیز صدمه زد. در ۱۹۳۲ یك سازمان ملی تأسیس شد که بعدها اتحادیه‌ی تئاتر نوین[۵۸۳] نام گرفت. غالب اعضای این سازمان غیرحرفه‌یی بودند اما در ۱۹۳۳ سازمانی کاملاً حرفه‌یی به نام اتحادیه‌ی تئاتر[۵۸۴] در شهر نیویورك رهبری‌ی همه‌ی جنبش را بر عهده گرفت. این اتحادیه در ۱۹۳۷ رو به ضعف نهاد و در ۱۹۴۲ به کلی برچیده شد. نمایشنامه‌های تئاترهای کارگری صرفاً به تبلیغات سوسیالیستی می‌پرداختند و هدفشان برانگیختن اعتراض جمعی بود.

با عمیقتر شدن بحران اقتصادی امکان اجرای آثار نامعمول و نوینِ درام‌نویسان آمریکایی روز به روز کمتر شد و شرکت نمایشنامه‌نویسان[۵۸۵] با یاری‌ی مکسوِل آندرسُن، اِلمر رایس، سیدنی هاوارد، رابرت ای. شِرووِد، و اس. ان. بِرمن درست به همین دلیل تأسیس شد. این شرکت علاوه بر آثار اشخاص نامبرده امکان اجرای آثار مؤلفان دیگر را نیز به وجود آورد. شرکت نمایشنامه‌نویسان تا سال ۱۹۶۰ مهمترین سازمان تولید نمایش در آمریکا ماند.

این گروه‌های مخالفِ عرف تأثیر چندانی بر الگوی تئاتر تجارتی‌ی آمریکا نداشتند. نمایشهای پراجرا در این دوره رو به افزایش نهادند، چنان که نمایشنامه‌ی جاده‌ی تنباکو[۵۸۶] (۱۹۳۳) هفت سال مداوم در صحنه ماند. تعداد نمایشهای تازه نیز هر فصل رو به افزایش بود تا آنکه در فصل ۱۹۲۷ – ۱۹۲۸، حدود ۳۰۰ نمایشنامه‌ی تازه به صحنه رفت، اما در ۱۹۳۰ این حرکت به‌سرعت کند شد و در فصل نمایشی‌ی ۱۹۳۹ – ۱۹۴۰ به ۸۰ نمایش رسید. پیدایش سندیکاهای نیرومند کارگری در این سالها وضع تولید نمایش را پیچیده‌تر کرد: اتحاد ملی‌ی مستخدمین صحنه‌های تئاتری[۵۸۷] که سندیکای کارگران صحنه بود در فصل نمایشی‌ی ۱۹۱۰ – ۱۹۱۱، و هنرمندان متحد صحنه[۵۸۸] در ۱۹۱۸ به رسمیت شناخته شدند؛ انجمن برابری‌ی بازیگران[۵۸۹] که در ۱۹۱۲ شکل گرفته بود در ۱۹۱۹ رسمیت یافت، هرچند در ۱۹۲۴ «درش تخته» شد، اما توانست در ۱۹۳۳ در تعیین حداقل دستمزد تأثیر بگذارد؛ صنف درام‌نویسان[۵۹۰] که در ۱۹۱۲ پایه‌گذاری شده بود، در ۱۹۲۶ به دفتر نمایندگی‌ی همه‌ی نمایشنامه‌نویسان تبدیل شد. با بهبود یافتن شرایط کار در گروه‌ها حق عضویت نیز افزایش یافت و این سیر صعودی برای تئاترها مسائل مالی‌ی ویژه‌یی را پیش کشید. اما به رغم وجود مشکلات فراوان تعدادی از تهیه کنندگان و کارگردانان توانستند سطح کار خود را بالا نگه دارند. در میان این تهیه کنندگان گیلبرت میلر[۵۹۱]، جِد هَریس[۵۹۲]، جان گُلدِن[۵۹۳]، ویلیام ا. برادی[۵۹۴]، و سام هَریس[۵۹۵]، و در میان کارگردانان گاثری مك کلینتك[۵۹۶]، وُرتینگتُن ماینور[۵۹۷]، هرمن شوملین[۵۹۸]، براك





پِمبِرتُن[۵۹۹]، و جورج آبوت[۶۰۰] از دیگران شاخصتر بودند.

درام‌نویسان آمریکایی بین ۱۹۱۵ و ۱۹۴۰ برای نخستین‌بار تشخص جهانی کسب کردند. معدودی از آنها عضو نهضتهای نوین هنری بودند، اما غالب آنها در یك مورد وجه مشترك داشتند: عدم علاقه به ملودرام رمانتیك با بزك واقعگرایانه. تنها یك درام‌نویس آمریکایی – اُنیل – در این دوره پایگاهی جهانی در درام به دست آورد. یوجین اُنیل[۶۰۱] (۱۸۸۸ – ۱۹۵۳) فرزند جیمز اُنیل، درام‌نویسی را حدود ۱۹۱۲ آغاز کرد. در کلاسهای نمایشنامه‌نویسی‌ی استاد پیرس بیکر آموزش دید و در ۱۹۱۵ نخستین آثار خود را در گروه بازیگران پراوینس‌تاون بر صحنه دید. این گروه تا دهه‌ی ۱۹۲۰ با اجرای آثاری از او که از جانب تئاترهای تجارتی رد می‌شد او را به نوشتن ترغیب کرد. نخستین نمایشنامه‌ی کامل او، در فراسوی افق[۶۰۲]، او را در ۱۹۲۰ به برادوی کشاند. اگرچه پس از ۱۹۳۴ آثار تازه‌یی نوشت، اما هیچ‌یك از آنها تا ۱۹۴۶ به صحنه نرفتند.

اُنیل حدود بیست‌وپنج نمایشنامه‌ی بلند نوشت که کیفیتهای همسانی ندارند. بسیاری از آنها فاقد ارزش هنری هستند و حتی بهترین آنها تلاش در گفتن چیزی دارند که غالباً قادر به القای آن نیستند. با این‌حال باید گفت قهرمانان آثار او چیزی ارجمند را در زندگی می‌جویند و این امر به آثار او لحنی بسیار جدی می‌بخشد. اُنیل شیوه‌ها و تکنیکهای نوین تئاتری را نیز تجربه کرد. در نمایشنامه‌های براون، خدای اعظم[۶۰۳] (۱۹۲۶)، الیعازر خندید[۶۰۴] (۱۹۲۹)، روزهای بی‌پایان[۶۰۵] (۱۹۳۴) اُنیل از صورتك استفاده کرده است؛ در نمایشنامه‌ی میان‌پرده‌ی عجیب[۶۰۶] (۱۹۲۸) «دیالوگ درونی»ی طویلی به کار می‌برد تا افکار درونی‌ی شخصیتهایش را منعکس کند؛ اُنیل نمایشنامه‌ی سوگواری برازنده‌ی الکترا است[۶۰۷] (۱۹۳۱) را به صورت سه‌گانه نوشت تا پهنه‌ی وسیعتری در اختیار داشته باشد. در آثار او همچنین سبکهای گوناگونی را



تصویر ۸۲.۱۷. (*) طرحی از مردکای گورلیک برای نمایشنامه‌ی هوس زیر درخت نارون نوشته‌ی اُنیل، که در ۱۹۵۲ در نیویورك اجرا شد.

می‌توان یافت: اُنیل در نمایشنامه‌های میمون پشمالو[۶۰۸] (۱۹۲۲) و براون، خدای اعظم سبک اکسپرسیونیسم و در نمایشنامه‌ی چشمه[۶۰۹] سبك سمبولیسم به کار برده است که البته آثار دیگرش نیز با تأکیدی کمتر، سبك سمبولیستی دارند؛ نمایشنامه‌های در فراسوی افق، آنّا کریستی[۶۱۰] (۱۹۲۱)، و هوس در زیر درختان نارون[۶۱۱] (۱۹۲۴) دارای شیوه‌یی واقعگرایانه‌اند. قدرت اُنیل در شخصیت‌پردازی‌های پیچیده، وضعیتهای نیرومند دراماتیك، و جدی بودن هدفهای آثارش نهفته است.

مکسول آندرسُن[۶۱۲] (۱۸۸۸ – ۱۹۵۹) را شاید بتوان بزرگترین رقیب اُنیل دانست. اندرسُن پس از آنکه با نمایشنامه‌ی ضدرمانتیك و جنگی‌ی خود به نام بهای سرافرازی[۶۱۳] (۱۹۲۴) مشهور شد به درامهای سراسر منظوم روی آورد و نمایشنامه‌های الیزابتِ ملکه[۶۱۴] (۱۹۳۰) ماری‌ی اسکاتلندی[۶۱۵] (۱۹۳۳) و زمستانه[۶۱۶] (۱۹۳۵) و غیره را نوشت. با آنکه آثار اندرسن از نظر دراماتیك مؤثرند اما درونبینی‌ی اندکی دارند و صرفاً تنظیم ماهرانه‌ی داستانهای آشنایند. نمایشنامه‌نویسان مهم دیگر آمریکایی در این دوره عبارتند از اِلمر رایس[۶۱۷] (۱۸۹۲ – ۱۹۶۷) با آثاری چون ماشین حساب[۶۱۸] (۱۹۲۳) که درامی اکسپرسیونیستی در باب بی‌منزلت شدن انسان است، و صحنه‌ی خیابانی[۶۱۹] (۱۹۲۹) که نمایشنامه‌یی ناواقعگرا درباره‌ی مردم محله‌های فقیرنشین نیویورك است؛ سیدنی هاوارد[۶۲۰] (۱۸۹۱ – ۱۹۳۹) با آثاری چون آنها می‌دانستند چه می‌خواهند[۶۲۱] (۱۹۲۴) که یك کمدی‌ی ضد رمانتیك درباره‌ی مردمی است که با مصالحه و سازش خود را راضی نگه می‌دارند، ریسمان نقره‌یی[۶۲۲] (۱۹۲۶) که درباره‌ی مادری است که سعی دارد پسر تازه ازدواج کرده‌ی خود را همچنان تحت نظارت داشته باشد، سرباز زرد[۶۲۳] (۱۹۳۴) که نمایشنامه‌یی نیمه مستند درباره‌ی مبارزه با تب زرد است؛ پل گرین[۶۲۴] (۱۸۹۴ – ....) با تراژدیهایی نظیر در آغوش ابراهیم (۱۹۲۶)، و خانه‌ی کانولی[۶۲۵] (۱۹۳۱) و نمایشنامه‌ی اکسپرسیونیستی و ضد جنگِ جانی جانسن[۶۲۶] (۱۹۳۶)؛ سیدنی کینگزلی[۶۲۷] (۱۹۰۶ – ...) با نمایشنامه‌ی مردان سفیدپوش[۶۲۸] (۱۹۳۳) که درباره‌ی حرفه‌ی پزشکی است و نمایشنامه‌ی بن‌بست[۶۲۹] (۱۹۳۴) که نمایشنامه‌یی طبیعت‌گرایانه درباره‌ی زندگی‌ی مردم فقیر و بدبخت آمریکا است؛ و لیلیان هِلمن[۶۳۰] (۱۹۰۵ – ....) با نمایشنامه‌های اخلاقی و افسانه‌آمیزی نظیر خرگوشهای کوچولو[۶۳۱] (۱۹۳۸) که داستان حرص و درنده‌خویی‌ی کارخانه‌داران تازه به دوران رسیده‌ی جنوب آمریکا در سال ۱۹۰۰ است.

کمدی‌ی رفتارها[۶۳۲] در آمریکا توسط فیلیپ بَری[۶۳۳] (۱۸۹۶ – ۱۹۴۹) در آثاری چون عازم پاریس[۶۳۴] (۱۹۲۷) و داستان فیلادلفیا[۶۳۵] (۱۹۳۹) به‌خوبی عرضه شد. این نمایشنامه‌ها هر دو موضوع طلاق در میان طبقات مرفه جامعه را طرح می‌کنند؛ اس. ان. بِرمن[۶۳۶] (۱۸۹۳ – ۱۹۷۳) با نمایشنامه‌های زندگینامه[۶۳۷] (۱۹۳۲)، باران بهشتی[۶۳۸] (۱۹۳۴)، و پایان تابستان[۶۳۹] (۱۹۳۶) که همگی تحمل خشونت و وحشیگری را نهی می‌کنند؛ و جان وان دروتِن[۶۴۰] (۱۹۰۲ – ۱۹۵۷) با آثاری مثل همیشه ژولیت هست[۶۴۱] (۱۹۳۱)، و صدای لاك‌پشت[۶۴۲] (۱۹۴۳) که داستانهایی فاخر درباب عشق و شهوتند. در میان نویسندگان فارس جورج اس. کافمن[۶۴۳] (۱۸۸۹ – ۱۹۶۱) جایگاه ویژه‌یی دارد. کافمن معمولاً با نویسندگان دیگر به طور





تصویر ۸۳.۱۷. (*) طرحی از ساموئل لِو برای نمایشنامه‌ی مردمان زیبا نوشته‌ی ویلیام سارویان که در ۱۹۴۱ در تئاتر لیسیوم، در نیویورك، اجرا شد.

مشترك کار می‌کرد و موفقترین این همکاری با ماس هارت[۶۴۴] (۱۹۰۴ – ۱۹۶۱) فارسهایی چون شما نمی‌توانید آن را ببرید[۶۴۵] (۱۹۳۶) و مردی که برای شام آمد[۶۴۶] (۱۹۴۰) را نتیجه داد. نویسنده‌ی دیگر آمریکایی ویلیام سارویان[۶۴۷] (۱۹۰۰ – ....) در آثار خود در این دوران، سادگی‌ی زندگی را تجلیل می‌کند و در نمایشنامه‌هایی چون دل بینوای من[۶۴۸] (۱۹۳۹)، زمانی که در آن زندگی می‌کنید[۶۴۹] (۱۹۳۹)، و مردمان زیبا[۶۵۰] (۱۹۴۱) شخصیتهای عجیب و غریبی را تصویر می‌کند که در حاشیه‌ی جامعه زندگی می‌کنند و به زیبایی و رستگاری دست می‌یابند.

جان هاوارد لاوسُن[۶۵۱] (۱۸۹۵ – ....) بیش از هر نویسنده‌ی دیگر آمریکایی درام اجتماعی را پیگیرانه ادامه داد و آثاری همچون راجر بلومر[۶۵۲] (۱۹۲۳)، حرکت جمعی[۶۵۳] (۱۹۲۵)، بین‌الملل[۶۵۴] (۱۹۲۸)، و سرود راهپیمایی[۶۵۵] (۱۹۳۷) را نوشت که شکلهایی تجربی و مایه‌هایی تبلیغاتی و مبارز دارند. کلیفورد اودِتز (۱۹۰۶ – ۱۹۶۳) راه و روشی متضاد با لاوسن در پیش گرفت. او که در آثار نخستین خود چون در انتظار چپی‌ها[۶۵۶] (۱۹۳۵) و بیدار شو و آواز بخوان[۶۵۷] (۱۹۳۵) حرکت و اقدام جمعی را تبلیغ می‌کرد، در آثار بعدی‌ی خود چون بهشت گمشده[۶۵۸] (۱۹۳۵) و پسر طلایی[۶۵۹] (۱۹۳۷) از شرایط اجتماعی منظر پیچیده‌تری ارائه داد. اودتز اساساً وقایع‌نویس روابط خانوادگی بود و قادر بود شخصیتهایی مجاب کننده بیافریند که می‌کوشند بیش از آنچه در چنته‌ی زندگی هست از آن بهره گیرند.

شروود و وایلدر از بهترین درام‌نویسان آمریکایی در دهه‌ی ۱۹۳۰ به شمار می‌روند. رابرت. ای. شروود[۶۶۰] (۱۸۹۶ – ۱۹۵۵) در نمایشنامه‌ی جنگل متحجر[۶۶۱] (۱۹۳۵) برشی استعاری از زندگی‌ی آمریکایی می‌آفریند و در نمایشنامه‌ی شادمانی‌ی ابلهانه[۶۶۲] (۱۹۳۶) با گرایش به فارسهای ملودراماتیك وحشتهای جنگ را نشان می‌دهد و اینکه جنگ نتیجه‌ی انحطاط روحی‌ی تمدنها است. او در نمایشنامه‌ی آبراهام لینکلن در ایلینویز[۶۶۳] (۱۹۳۸) بر آن است تا به آمریکاییان یادآور شود که بنیانگذاران آمریکا در جست‌وجوی چه آرمانهای بزرگی بودند. تُرنتُن وایلدر[۶۶۴] (۱۸۹۷ – ۱۹۷۵) با دو نمایشنامه مشهور شد: نخست شهر کوچك ما[۶۶۵] (۱۹۳۸) که در آن می‌کوشد الگوی ابدی‌ی تجربیات انسانی را که در پشت ترقیات ظاهری نهفته است نشان دهد؛ دیگری پوست دندان ما[۶۶۶] (۱۹۴۳)، که شهادتنامه‌یی است بر توانِ ایستادگی‌ی انسان در مقابل فجایع. صراحت تئاتری و



تصویر ۸۴.۱۷. (*) تُرنتن وایلدر
درام‌نویس آمریکایی

سادگی‌ی آثار وایلدر پیروان زیادی را در آمریکا و کشورهای دیگر به خود جذب کرد.

محبوبترین سرگرمیهای نمایشی‌ی آمریکا در بین دو جنگ، کمدی موزیکال و روو بود. بین سالهای ۱۹۱۷ و ۱۹۳۱ فلورِنتس زیگفلد(۶۶۷) (۱۸۶۹ – ۱۹۳۲) همه‌ساله روایت تازه‌یی با نام مسخرگیهای زیگفلد(۶۶۸) ارائه می‌داد و هر بار آن را پرتجمل‌تر عرضه می‌کرد. کمدی موزیکال که مدتها بهانه‌یی برای عرضه‌ی نمایش دسته‌ی دختران زیبا بود، پس از ۱۹۲۸، خط مشی تازه‌یی را آغاز کرد و آن هنگامی بود که جروم کِرن(۶۶۹) و اسکار هَمرستین دوم(۶۷۰) قایق نمایشی(۶۷۱) را، با داستانی مناسب، بار دیگر متداول کردند. این خط مشی تازه در نمایش اُکلاهما(۶۷۲) (۱۹۴۳) از ریچارد راجرز(۶۷۳) و اسکار هَمرستین به اوج محبوبیت خود رسید. در این نمایش موسیقی، داستان، رقص، و دکور دست به دست هم دادند تا داستانی تمه‌جدی را به نمایش بگذارند. با پیروزی‌ی رهیافت تازه در کمدی‌ی موزیکال شیوه‌های کهن نمایش موزیکال ناپدید شد.

در میان برجسته‌ترین بازیگران آمریکایی در این دوره تعدادی قابل ذکرند: جِین کاول(۶۷۴) (۱۸۸۴ – ۱۹۵۰) از سال ۱۹۰۳ در صحنه بود، اما شهرتش را بیشتر مدیون ایفای نقشهای ژولیت، کلئوپاترا و قهرمانان زن در آثار وان دروتن و شروود است؛ پانولین لُرد(۶۷۵) (۱۸۹۰ – ۱۹۵۰) به‌ویژه به خاطر ایفای نقش در نمایشنامه‌های آنا کریستی و آنها می‌دانستند چه می‌خواهند در یاد مانده است؛ لورِت تیلُر(۶۷۶) (۱۸۸۴ – ۱۹۴۶) یکی از متنوعترین بازیگران زن آمریکایی در دوران خود بود و برای آخرین بار در نقش آماندا در نمایشنامه‌ی باغ وحش شیشه‌یی(۶۷۷) از تنسی ویلیامز(۶۷۸) ظاهر شد؛ اینا کلر(۶۷۹) (۱۸۹۵ – ....) در بسیاری از نمایشهای مسخرگیهای زیگفلد بازی کرد و بعدها بازیگر نقش اول کمدیهای پرمن شد؛ هلن هِیز(۶۸۰) (۱۹۰۰ – ....) بویژه در نمایشنامه‌های بَری و نمایشنامه‌ی ماری‌ی اسکاتلندی اثر آندرسُن و نمایشنامه‌ی ویکتوریا رجینا(۶۸۱) نوشته‌ی لارنس هاوسمن(۶۸۲) (۱۸۶۵ – ۱۹۵۹) خوش درخشید؛ کاترین کُرنل(۶۸۳) (۱۸۹۸ – ۱۹۷۴) که قهرمان نمایشنامه‌های کاندیدا(۶۸۴)، سه خواهر و کلاههای زنانه‌ی خیابان ویمپُل(۶۸۵) و نمایشهای بسیار دیگر بود؛ لین فونتن(۶۸۶) (۱۸۸۷ – ؟) بازیگری انگلیسی بود که در ۱۹۱۰ به آمریکا مهاجرت کرد و در آنجا همواره با همسرش آلفرد لونْت(۶۸۷) (۱۸۹۳ – ....) همبازی بود؛ و در نمایشنامه‌های نگهبان(۶۸۸)، دیدار در وین(۶۸۹)، آمفیتریون – ۳۸ و آثار دیگر ظاهر شد.

جنگ جهانی‌ی دوم نیز همچون جنگ اول الگوی متداول تئاتر را برهم زد. این جنگ همچنین نسبت به جهانی که قادر به خلق فجایعی نظیر اردوگاه‌های مرگ نازی و سلاحهای مخربی چون بمب اتمی بود تردیدهایی آفرید و این تردیدها و سؤالها بود که تجربیات نوین تئاتر و درام سالهای بعد را به همراه آورد.



# نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

یکی از راههای بررسی‌ی تاریخ تئاتر مطالعه‌ی نظریه‌هایی است که تجربه‌های هنری بر آنها استوارند. این امر شاید در هیچ دوره و زمانی به اندازه‌ی سده‌ی بیستم مصداق نداشته است، زیرا در این دوره نهضتهای هنری با سرعتی گیج کننده آمدند و رفتند. این نهضتها به‌ویژه بین سالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۲۵ فراوانتر بودند. بسیاری از نظریه‌ها و تکنیکهایی که در این دوره معرفی شدند بعدها در تئاتر دهه‌ی ۱۹۶۰ بار دیگر پدید آمدند. از آنجا که نهضتهای هنری‌ی نوین اساس کار خود را بر فرضیه‌ها و مقدمات ناآشنایی استوار می‌کردند، در نزد کسانی که اهداف آنها را نمی‌شناختند گمراه، عجیب و غریب و یا غیرقابل فهم تلقی می‌شدند. بنابراین برای درك نهضتهای نوین هنری ابتدا باید تلقی‌ی آنها را از حقیقت باز شناسیم. تنها در این صورت درخواهیم یافت که چرا آنها با تجربه‌های انسانی چنان برخوردی دارند و چگونه ادعا می‌کنند که تکنیکهایشان با اهدافشان همخوان است. البته فهمیدن این نکات به این معنا نیست که لزوماً فرآورده‌ی این نهضتها را تحسین کنیم، بلکه درك آنها به ما کمك خواهد کرد تا از داوری‌ی غلط بپرهیزیم. این بینش همچنین به ما کمك می‌کند تا نیروهایی را که موجب آفرینش چنین تئاترهای متنوعی در سده‌ی بیستم شدند بشناسیم.

بلافاصله پس از جنگ جهانی‌ی اول مؤثرترین نهضتی که در تئاتر پیدا شد سبك اکسپرسیونیسم بود. ژان ویلت(۶۹۰) در کتابی به نام اکسپرسیونیسم (نیویورك، ۱۹۷۰) منظر بسیار پرارزشی از این نهضت هنری را تصویر کرده است. در اینجا فرازهایی از نظر ایوان گُل(۶۹۱) را که در ۱۹۱۸ درباره‌ی «سوپر درام» («درام برتر») جدید نوشته است، نقل می‌کنیم:

[این درام می‌کوشد] مبارزه‌ی انسان را بر علیه هر چیزواره و حیوان‌واره‌یی که در اطراف او و درون او وجود دارد نشان دهد ... نویسنده باید به خاطر داشته باشد که قلمروهای کاملاً متفاوتی، فراتر از حواس پنجگانه، وجود دارند ... [در این راه] نخستین وظیفه‌ی نویسنده آن است که همه‌ی شکلها (فرمها)ی بیرونی را درهم شکند ... انسان و اشیای او باید تا حد ممکن پاك و پالوده شوند و برای آنکه تأثیر بیشتری ببخشند باید بر آینه‌ی بزرگنمایی منعکس شوند .... تئاتر نباید خود را به زندگی «واقعی» محدود کند؛ هنگامی که آموخت چه چیزهایی در پشت چیزها پنهان است «فرا واقعی» خواهد شد. پرداختن به واقعگرایی‌ی

خالص بزرگترین اشتباه ادبیات بود ... هنر، اگر بر آن است که آموزش دهد، اصلاح کند، یا در هر راهی که برمی‌گزیند مؤثر باشد، باید انسان روزمره را نابود کند ... و بار دیگر او را به کودکی‌ی خود بازگرداند. آسانترین راه انجام این کار طریق گروتسک (اغراق و افراط) است .... سرانجام باید افزود که تئاتر نوین باید از وسایل تکنولوژیك استفاده کند. زیرا این وسایل معادل همان صورتکهای باستانی‌اند .... بیایید از گرامافون برای اعوجاج صدا، از صورتك .... برای کلیت بخشیدن (و تیپ‌سازی) .... و از اعوجاج ظاهری‌ی اندام برای نشان دادن اعوجاج درونی استفاده کنیم .... ما در جست‌وجوی سوپردرام هستیم.

ایوان گل، مقدمه بر کتاب جاودانها(۶۱۲) (کولونی، ۱۹۲۰)

تأثیر تئاتر فوتوریستها مستقیم نبود، اما در بیانیه‌هایشان عقایدی را ابراز می‌کردند که منادی‌ی تحولات آینده بود. در اینجا قسمتهایی از یك بیانیه که در تجلیل از تئاترهای واریته نوشته شده است نقل می‌شود.

فوتوریسم تئاتر واریته را ارج می‌نهد زیرا:
۴. تئاتر واریته امروزه با استفاده از سینما امکاناتی منحصر به فرد یافته است، زیرا تنها سینما قادر است با تصاویر بی‌شماری که به تئاتر عرضه می‌کند آن را غنی‌تر کند.
۵. تئاتر واریته ... به طور طبیعی قادر است آنچه را که من «شگفتی‌ی فوتوریستی» می‌خوانم تولید کند و آن را توسط ماشینهای پیشرفته، با همه‌ی امکانات وسیع نور، صدا، سروصدا و زبان، با همه‌ی غرابت وصف ناشدنی‌ی آنها به دست نخورده‌ترین حساسیتهای ما برساند.
۸. تنها تئاتر واریته است که همکاری‌ی تماشاگران را می‌طلبد و نمی‌گذارد که تماشاگر همچون نظرباز احمقی در تئاتر بنشیند .... حرکت نمایشی در صحنه، در بالکن‌های خصوصی و در ارکستر همزمان اتفاق می‌افتد.
۱۶. تئاتر واریته همه‌ی دریافتهای پیشین ما را از پرسپکتیو، تناسب، زمان و فضا درهم می‌شکند .....

«تئاتر واریته»، ۲۹ سپتامبر ۱۹۳۰. برگرفته از گزیده‌ی نوشته‌های مارینتی(۶۱۳)، ویرایش و مقدمه از آر. دبلیو. فلینت(۶۱۴) (نیویورك، فارار، اشتراوس و ژیرو، ۱۹۷۱)، صفحات ۱۱۶ - ۱۲۲.

با نفوذترین نظریه‌پردازان تئاتر در بین دو جنگ جهانی آرتو و برشت بودند. آن دو در عدم علاقه به تئاتر قراردادی و واقعگرا اشتراك نظر داشتند اما فرایافتشان از تئاتر خوب متفاوت بود. نظریه‌های برشت در طول سالهای بسیار شکل گرفت (ژان ویلت نظریه‌های او را در کتاب نوشته‌های برشت(۶۱۵) گردآوری کرده است) و نظام‌دارترین گفته‌های برشت را می‌توان در «مجموعه‌یی کوتاه در باب تئاتر(۶۱۶)» (ارغنون کوچك) یافت. در این مجموعه است که برشت عدم علاقه‌ی خود را به تئاتر سنتی آشکار می‌کند و بر آن است که این تئاتر با القای این عقیده که مناسبات اجتماعی ثابت و تغییر ناپذیرند تماشاگران را خام می‌کند. او خود تئاتری را پیشنهاد می‌کند که بتواند تماشاگران را از حوادث صحنه جدا کند (فاصله‌گذاری) و به او امکان دهد تا حوادث را با نظری انتقادی بنگرد:





۴۲. ... نمایش فاصله‌گذاری ضمن آنکه به ما اجازه می‌دهد موضوع نمایشنامه را تمیز دهیم در عین حال آن را ناآشنا می‌نمایاند ...
۴۳. ... فاصله‌گذاری شیوه‌ی تازه‌یی است و هدفش آن است که پدیده‌های مشروط شده توسط جامعه را از انگهای مأنوسی که دیگر برای ما قابل فهم نیستند پاك کند.
۴۷. بازیگر برای ایجاد فلان تأثیر در تماشاگر باید همه‌ی شیوه‌هایی را که در گذشته آموخته است کنار بگذارد. در شیوه‌های کهن کوشش بر آن بود که تماشاگر خودش را به جای شخصیتی که بازیگر عرضه می‌کند بگیرد.
۴۸. بازیگر در هیچ لحظه‌یی نباید چندان پیش رود که مبدل به نقش خود شود ... وظیفه‌ی او آن است که شخصیت را نشان دهد ....
۷۴. بیایید همه‌ی خواهران هنری‌ی تئاتر را فراخوانیم، اما نه برای آنکه هنری ترکیبی بسازیم و از آنها بخواهیم در اختیار تئاتر قرار گیرند و خود ناپدید شوند، بلکه طوری آنها را در کنار هم قرار دهیم که همگی وظیفه‌ی مشترکی را با شیوه‌های متفاوت خود انجام دهند؛ و رابطه‌ی آنها با یکدیگر تنها آن باشد که همگی همگام به فاصله‌گذاری بینجامند.

«مجموعه‌یی کوتاه در باب تئاتر»، نوشته‌های برشت، ترجمه‌ی ژان ویلت (نیویورك: هیل و وانگ، ۱۹۶۴)، صفحات ۱۷۹ - ۲۰۵.

برشت بعدها کوشید نظریه‌های خود را در باب فاصله‌گذاری در بازیگری با این یادداشت روشن کند:

تناقض میان بازی کردن (نشان دادن) و تجربه کردنِ نقش (یکدل شدن با نقش) در نزد نوآموز غالباً منجر به این نتیجه می‌شود که گمان کند باید یکی از دو راه را برگزیند (چنان که گویی ارغنون کوچك تماماً ویژه‌ی بازی کردن و قراردادهای کهن ویژه‌ی تجربه کردن باشد). حقیقت امر آن است که باید دو فرایند متنافر و همزمان در کار بازیگر ذوب شوند ... تأثیر کار بازیگر ناشی از کشمکش و تنش او در میان دو تضاد و ژرفای آنها است ....

«ضمایم ارغنون کوچك»، از کتاب نوشته‌های برشت، صفحات ۲۷۶ - ۲۸۱.

مقالات عمده‌ی آرتو در زمینه‌ی تئاتر در کتابی به نام تئاتر و همزاد آن(۶۱۷) گردآوری شده‌اند. در اینجا قسمتهایی از مقاله‌ی «تئاتر خشونت، نخستین بیانیه(۶۱۸)» را می‌آوریم:

تئاتر دیگر خود را باز نخواهد یافت .... مگر آنکه ما بتوانیم تماشاگران را با ارائه‌ی صادقانه‌ی رسوبهای رؤیاهایشان مجهز کنیم و در آن مزه‌ی جنایت، امیال نفسانی، سبعیت، حیوانهای درون، احساس آرمانشهرانه‌ی زندگی و حتی گرایشهای آدمخوارانه‌ی آنها را بیرون بریزیم، اما نه به صورت جعلی و خیالی، بلکه به شکلی درونی و ملموس ...
هر نمایشی در بردارنده‌ی .... فریادها، شکوه‌ها، ظهور اشباح، شگفتیها و تئاتریگری‌هایی از انواع گوناگون خواهد شد ... لباسهای برگرفته از آیین ویژه، نورپردازی‌ی پرتلألو، صدای افسونگر، ... ضرباهنگ جسمانی‌ی حرکاتی که زیر و بم‌های آن با حرکات آشنای ما مطابقت دارند ...
ما صحنه و جایگاه، تماشاگران را کنار

می‌گذاریم و به جای آنها منظری واحد، بدون هیچ‌گون تیغه و دیواره و مرز، می‌نشانیم ... و در این وضعیت ارتباط مستقیمی بین تماشاگر و تماشاگاه ایجاد می‌کنیم ... با توجه به این حقیقت که تماشاگر و تماشاگاه ایجاد می‌کنیم ... با توجه به این حقیقت که تماشاگر را در وسط میدان عمل قرار می‌دهیم تا نمایش سراپای او را دربرگیرد و مستقیماً بر جسم او اثر بگذارد ....

دکوری در کار نخواهد بود ...

نمایشِ نوشته شده‌یی را بازی نخواهیم کرد و خواهیم کوشید بر گرد مایه‌ها، حقایق و آثار مشهور جهان، صحنه‌یی مستقیم و ملموس بکشیم ...

بدون عنصری از خشونت یا شقاوت، نهفته در باطن چیزها، تئاتری به وجود نمی‌آید. با وجود انحطاطی که امروز جامعه‌ی ما را تهدید می‌کند تنها از طریق پوست و گوشت است که می‌توان فوق طبیعت را بار دیگر به ذهن انسانها باز گرداند ...

آنتونن آرتو، تئاتر و همزاد آن. ترجمه‌ی ام. سی ریچاردز(۶۹۱) (نیویورک: انتشارات گروو، ۱۹۵۸)



## زیرنویسهای فصل ۱۷

۱. League of Nations
۲. Circus Schumann
۳. Grosses Schauspielhaus
۴. dem Redoutensaal
۵. expressionism
۶. impressionism
۷. anthropomorphic
۸. The Beggar
۹. Johannes Sorge
۱۰. The Son
۱۱. Walter Hasenclever
۱۲. Antigone
۱۳. Fritz von Unruh
۱۴. One Race
۱۵. Herwarth Walden
۱۶. The Storm
۱۷. Georg Kaiser
۱۸. From Morn to Midnight
۱۹. Coral
۲۰. Gas I
۲۱. Gas II
۲۲. Ernst Toller
۲۳. Transfiguration
۲۴. Man and the Masses
۲۵. Hurrah, We Live!
۲۶. Leopold Jessner
۲۷. Jessnertreppen
۲۸. Emil Pirchan
۲۹. Cesar Klein
۳۰. Jürgen Fehling
۳۱. Volksbühne
۳۲. Epic Theatre
۳۳. Erwin Piscator
۳۴. Proletarian Theatre
۳۵. Central Theatre
۳۶. Proletarian Drama
۳۷. Rasputin
۳۸. The Good Soldier Schweik
۳۹. Jaroslav Hácek
۴۰. New School
۴۱. Bertolt Brecht.
۴۲. dadaism، نهضتی نیست‌انگارانه که بین ۱۹۱۶ و ۱۹۲۲ میان هنرمندان اروپایی پیدا شد. دادایسم که نتیجه‌ی ناامیدیها و توهم‌زدایی‌های پس از جنگ اول جهانی بود با اشعار تریستان تزارا، شاعر رومانی‌الاصل سوییسی، پا بر عرصه گذاشت و یورش همه جانبه‌یی بر زیبایی‌شناسی و رفتارگرایی‌ی سنتی برد، و خلاقیت غیرقابل پیش‌بینی و خود به خودی را تشویق کرد. این نهضت در برلن بیشتر لحنی سیاسی گرفت، اما در فرانسه کم و بیش ادبی ماند. چهره‌های شاخص این نهضت هنری عبارت بودند از تریستان تزارا، آندره برتون، لویی آراگن، ژان آرپ، مارسل دوشان، فرانسیس پیکابیا و مَن رِی. اصول عمده‌ی نهضت دادا بعدها در ۱۹۲۴ در مکتب سوررئالیسم حل شد. دادایست‌ها معتقد بودند که کلمات را باید بدون اندیشه‌ی قبلی و همینطوری انتخاب کرد، به معنای مألوف آنها توجهی نشان نداد و از قید و بندهای سنتی نترسید تا افکار و احساسات ناخودآگاه امکان بروز بیابند. م.
۴۳. Baal
۴۴. Drums in the Night

۴۵. Man is Man
۴۶. The Three-Penny Opera
۴۷. Kurt Weil. موسیقیدان آلمانی است که با هرمندان سوررئالیست همکاری می‌کرد. اشعار **اپرای ظهور و سقوط ماهاگونی**، ساخته‌ی وایل را برشت سروده بود. همکاری برشت و وایل در آلمان فصل درخشانی در نمایشهای موزیکال گشود که پس از ظهور نازیسم قطع شد. کورت وایل در ۱۹۳۵ به آمریکا مهاجرت کرد و برای نمایشهای پرزرق و برق موزیکال آهنگ نوشت و موسیقی‌ی جاز را نیز وارد آثار خود کرد. در غالب اپراهای او همسرش لوته‌لنیا در نقش اول ظاهر می‌شد. کورت وایل از موسیقیدانان پراهمیت جهان پس از جنگ جهانی به شمار می‌رود که اپرا را به صورت هنری مردمی و غیراشرافی عرضه کرد و در آثار خود به همراه برشت به مسائل اجتماعی و سیاسی پرداخت. م.
۴۸. Caspar Neher
۴۹. .The Private Life of the Master Race
این نمایشنامه در ایران به ترس و مکبت رایش سوم مشهور است. م.
۵۰. Mother Courage
۵۱. Galileo
۵۲. The Good Woman of Satzuan
۵۳. Herr Puntila
۵۴. The Resistable Rise of Arturo Ui
۵۵. The Caucasian Chalk Circle
۵۶. Verfremdungseffekt
۵۷. Bauhaus
۵۸. Walter Gropius
۵۹. Staatliches Bauhaus
۶۰. elitism
۶۱. Oskar Schlemmer
۶۲. ambulant Architectura
۶۳. total theatre
۶۴. arena stage
۶۵. Thrust Stage
۶۶. Neue Sachlichkeit
۶۷. Friedrich Wolf
۶۸. Cyanide
۶۹. The Sailors of Cattaro
۷۰. Ferdinand Bruckner
۷۱. The Malady of Youth
۷۲. The Criminals
۷۳. Elizabeth of England
۷۴. Carl Zockmayer
۷۵. The Merry Vineyard
۷۶. The Captain of Kopenick
۷۷. inner emigration
۷۸. Teutonic. نظام توتنی، یا شوالیه‌های توتنی، نظامی مذهبی و سپاهیگرانه در آلمان بود که در اواخر سده‌ی دوازدهم برپا شد. ر.ک. فصل ۱۴، جلد دوم. (زیرنویس شماره ۲۷). م
۷۹. Heinz Hilpert
۸۰. Karlheinz Martin
۸۱. Berthold Viertel
۸۲. Trangot Müller
۸۳. Rochus Gliese
۸۴. Wilhelm Reiking
۸۵. Karl Gröning
۸۶. Theatres Boulevard
۸۷. Sacha Gitry
۸۸. Fauvism
۸۹. Cubism
۹۰. Constructivism
۹۱. Surrealism
۹۲. Tristan Tsara
۹۳. Sound Poem
۹۴. Guillaume Appollinaire
۹۵. avant-garde
۹۶. The Breasts of Tiresias
۹۷. drame Surréaliste
۹۸. André Breton
۹۹. Jaan Cocteau
۱۰۰. Parade
۱۰۱. The Ox on the Roof
۱۰۲. Fratellini
۱۰۳. Antigone
۱۰۴. Orpheus
۱۰۵. The Infernal Machine
۱۰۶. Picasso
۱۰۷. Matisse
۱۰۸. Juan Gris
۱۰۹. Marie Laurencin
۱۱۰. Braque
۱۱۱. Rolf de Maré
۱۱۲. Fernand Léger
۱۱۳. de Chirico
۱۱۴. Picabia





۱۱۵. The Married Couple of the Eiffel
۱۱۶. Antonin Artaud
۱۱۷. Théâtre Alfred Jarry
۱۱۸. Roger Vitrac
۱۱۹. The Theatre and its Double
۱۲۰. theatre of cruelty
۱۲۱. Vibrating, shreded
۱۲۲. dissonances. مجموعه‌ی نتهایی که در هنگام شنیده شدن با یکدیگر برخورد می‌کنند و خواستار حرکت و کنسونانس - [سازگاری] بیشتر می‌شوند، که گوش شنونده آن را در حالت سکوت می‌پندارد و می‌پذیرد. (بیان اندیشه در موسیقی، سیدنی فینکلشتاین، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی).
۱۲۳. Firmin Gémier
۱۲۴. René Fuerst
۱۲۵. People's theatres
۱۲۶. Romain Rolland
۱۲۷. The Theatre of the People
۱۲۸. Théâtre Ambulant
۱۲۹. Théâtrd National Populaire
۱۳۰. Oedipus, King of Thebes
۱۳۱. Bouhelier
۱۳۲. The Great Pastoral
۱۳۳. Cirque d' Hiver
۱۳۴. Jacques Hérbertot
۱۳۵. Théâtre des Champs-Elysées
۱۳۶. Comedie des Champs-Elysées
۱۳۷. Studio des Champs-Elysées
۱۳۸. Cartel des Quatre
۱۳۹. Louis Jouvet
۱۴۰. Théâtre des Arts
۱۴۱. Dr. Knock, or the Triumph of Medicine
۱۴۲. Jull Romain
۱۴۳. Jean Giraudoux
۱۴۴. Théâtre de l'Athenée
۱۴۵. Christian Berard
۱۴۶. Charles Dullin
۱۴۷. Théâtre l' Atelier
۱۴۸. Louis Touchagues
۱۴۹. Lucien Coutaud
۱۵۰. George Valmier
۱۵۱. Jean-Victor Hugo
۱۵۲. Michel Duran
۱۵۳. Théâtre Sarah Bernhardt
۱۵۴. Maison des Arts
۱۵۵. Jean-Louis Barrault
۱۵۶. Jean Vilar
۱۵۷. Georges Pitoëff
۱۵۸. Ludmilla Pitoëff
۱۵۹. Gaston Baty
۱۶۰. Théâtre Montparnass
۱۶۱. Marguerite Jamois
۱۶۲. Compagnie des Quinze
۱۶۳. Michel Saint-Denis
۱۶۴. Theatre Studio
۱۶۵. Old Vic
۱۶۶. Léon Chancerel
۱۶۷. Compagnie des Comédiens Routiers
۱۶۸. Théâtre de l' Oncle Sébeastien
۱۶۹. André Barsacq
۱۷۰. Compagnie des Ouatra Saisons
۱۷۱. Jean Dasté
۱۷۲. Maurice Jacquemont
۱۷۳. Vichy government
۱۷۴. Emile Fabré
۱۷۵. Edouard Bourdet
۱۷۶. Beatrix Dussane
۱۷۷. Berth Bovy
۱۷۸. André Brunot
۱۷۹. Charles Grendval
۱۸۰. Pierre Fresnay
۱۸۱. Marie Bell
۱۸۲. Madelene Renaud
۱۸۳. Henri-René Lenormand
۱۸۴. Time is a Dream
۱۸۵. The Eater of Dreams
۱۸۶. Henri Ghéon
۱۸۷. Compagnons de Notre-Dame
۱۸۸. The Poor Under the Stairs
۱۸۹. Christmas in the Market
۱۹۰. André obey
۱۹۱. Noah
۱۹۲. The Rape of Ashes
۱۹۳. Man of Ashes
۱۹۴. Armand Salacrou
۱۹۵. Patchouli
۱۹۶. The World is Round
۱۹۷. Satire
۱۹۸. Marcel Pagnol
۱۹۹. The Merchants of Glory
۲۰۰. Topaze

۲۰۱. Marius
۲۰۲. Fanny
۲۰۳. César
۲۰۴. Fernand Crommelynck
۲۰۵. The Magnificent Cuckold
۲۰۶. Roger Vitrac
۲۰۷. Victor, or Children in Power
۲۰۸. The Secret Hawker
۲۰۹. Marcel Achard
۲۱۰. Voulez-Vous Jouer avec Moi?
۲۱۱. Jean de la Lune
۲۱۲. The Pirate
۲۱۳. Steve Passeur
۲۱۴. The Woman Buys
۲۱۵. Michel de Ghelderode
۲۱۶. burlesque Mystery
۲۱۷. Escurial
۲۱۸. Chronicles of Hell
۲۱۹. Pantagleize
۲۲۰. Hop, Signor
۲۲۱. absurdist
۲۲۲. Siegfried
۲۲۳. Amphitryon 38
۲۲۴. Judith
۲۲۵. The Trojan War Shall Not Take Place
۲۲۶. Ondine
۲۲۷. Jean Anouilh
۲۲۸. Traveller Without Baggage
۲۲۹. Carnival of thieves
۲۳۰. Rendezvous in Senlis
۲۳۱. Antigone
۲۳۲. futurism
۲۳۳. Filippo Tommaso Marinetti
۲۳۴. picture poems (concrete poetry)
۲۳۵. Kinetic sculptures
۲۳۶. bruitisme
۲۳۷. synthetic drama
۲۳۸. Enrico Prampolini
۲۳۹. multimedia
۲۴۰. Simultaneity
۲۴۱. multiple focus
۲۴۲. the Theatre of the grotesque
۲۴۳. The Mask and the Face
۲۴۴. Luigi chiarelli
۲۴۵. Pier Maria R'osso di San Secondo
۲۴۶. Marrionettes What Passion!
۲۴۷. The Sleeping Beauty
۲۴۸. Luigi Pirandello
۲۴۹. Marta Abba
۲۵۰. Roggero Roggeri
۲۵۱. Right You Are—If You Think You Are
۲۵۲. Six Characters in Search of an Author
۲۵۳. Henry IV
۲۵۴. Naked
۲۵۵. Each in His Own Way
۲۵۶. Tonight We Improvise
۲۵۷. As You Disire Me
۲۵۸. Anton Guilio Bragaglia
۲۵۹. Teatro degli Independenti
۲۶۰. Silvio D'Amico
۲۶۱. Miguel de Unamuno
۲۶۲. The Tragic Sense of Life
۲۶۳. Fedra
۲۶۴. Dream Shadows
۲۶۵. Ramón del Valle-Inclán
۲۶۶. Divine Words
۲۶۷. The Farce of the True Spanish Queen
۲۶۸. The Horns of Don Friolera
۲۶۹. esperpento
۲۷۰. Federico García Lorca
۲۷۱. The Butterfly's Crime
۲۷۲. Symbolism. مکتبی ادبی که در پایان سده‌ی نوزدهم در فرانسه در مقابل طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی علم شد و بر آن بود که به جای تحمیل و اعلام مستقیم عقاید، آنها را پیشنهاد کند. این مکتب بعدها به هنرهای دیگر و کشورهای دیگر نیز سرایت کرد. منادیان این مکتب از جمله ورلن، مالارمه، کلودل والری و رمبو همگی تحت‌تأثیر بودلر بودند. سمبولیست‌ها متهم شده بودند که تخیلات خود را واقعیت می‌پندارند و در این راه فساد و انحطاط اخلاقی را توسعه می‌دهند. این مکتب با لافورژ، مورآ، و رنیه به شعر، با مترلینک به درام، و با دبوسی به موسیقی راه یافت. تأثیر این مکتب را در آثار آرتورسیموز، تی. اس. الیوت، مارسل پروست، جیمز جویس، گرترود استاین، یوجین اُنیل، دیلن تامس، ویلیام فاکنر، و دیگران می‌توان ردیابی کرد. م.
۲۷۳. Mariana Pineda
۲۷۴. Margarita Xirgu
۲۷۵. La Baraca





۲۷۶. به جلد اول، فصل هشتم رجوع شود. م.
۲۷۷. به جلد اول، فصل هشتم رجوع شود. م.
۲۷۸. Blood Wedding
۲۷۹. Yerma
۲۸۰. The House of Bernarda Alba
۲۸۱. Alejandro Casona
۲۸۲. The People's Theatre
۲۸۳. The Siren Washed Ashore
۲۸۴. The Devil Again
۲۸۵. Anatole Lunacharsky
۲۸۶. The Taking of the Winter Palace
۲۸۷. The Dawns
۲۸۸. Emile Verhaeren
۲۸۹. biomechanics
۲۹۰. Constructivism
۲۹۱. James-Lange
۲۹۲. machine for acting
۲۹۳. Salomé
۲۹۴. Adrienne Lecouvreur. به جلد دوم رجوع شود. م.
۲۹۵. Phèdre. ر.ک. جلد اول، فصل نهم. م
۲۹۶. Plot of the Equals
۲۹۷. Mikhail Levidov
۲۹۸. Yevgeny Vakhtangov
۲۹۹. First Studio
۳۰۰. The Mirade of Saint Anthony
۳۰۱. Erik XIV
۳۰۲. The Dybbuk
۳۰۳. Shloime Ansky
۳۰۴. Habima Theatre
۳۰۵. Turandut
۳۰۶. Carlo Gozzi ر.ک. جلد دوم. م.
۳۰۷. Yuri Zavadsky
۳۰۸. Boris Shchukin
۳۰۹. Reuben Simonov
۳۱۰. Boris Zakhava
۳۱۱. Nicolai Akimov
۳۱۲. Alexander Popov
۳۱۳. Mikhail Chekhov
۳۱۴. To the Actor
۳۱۵. formalism
۳۱۶. The Burning Heart
۳۱۷. Armored Train 14-69
۳۱۸. Vesevelod Ivanov
۳۱۹. Russian Association of Proletarian Writers (RAPW)
۳۲۰. Union of Soviet Writers
۳۲۱. Socialist Realism
۳۲۲. Central Direction of Theatres
۳۲۳. Stabilization
۳۲۴. State Academic Pushkin Theatre
۳۲۵. Realistic Theatre
۳۲۶. Camille
۳۲۷. Queen of Spade
۳۲۸. First All Union Congress of Directors
۳۲۹. Nicolai Okhlopokov
۳۳۰. Theatre of the Revolution
۳۳۱. The Red Army Central Theatre
۳۳۲. Yegor Bulichev and Others
۳۳۳. Dostigayev and Others
۳۳۴. Vladimir Mayakovsky
۳۳۵. Mystery-Bouffe
۳۳۶. The Bedbug
۳۳۷. The Bathhouse
۳۳۸. Mikhail Bulgakov
۳۳۹. The Days of Turbins
۳۴۰. Constantin Trenyov
۳۴۱. Lyubov Yarovaya
۳۴۲. Nicolai Pogodin
۳۴۳. Aristocrats
۳۴۴. The Man With the Gun
۳۴۵. Kremlin Chimes
۳۴۶. Alexander Afinogenov
۳۴۷. Far Taiga
۳۴۸. On the Eve
۳۴۹. Alexander Korneichuk
۳۵۰. Truth
۳۵۱. The Front
۳۵۲. Vsevelod Vishnevsky
۳۵۳. The Optimistic Tragedy
۳۵۴. At the Walls of Leningrad
۳۵۵. Tree's Theatre
۳۵۶. Chu Chin Chaw
۳۵۷. Ali Baba and the Forty Thieves
۳۵۸. Royal Coburg
۳۵۹. Royal Victoria
۳۶۰. Emma Cons
۳۶۱. temperance Music Hall
۳۶۲. Lilian Baylis
۳۶۳. Ben Greet
۳۶۴. Frank Benson
۳۶۵. Robert Atkins
۳۶۶. Andrew Leigh

۳۶۷. Harcourt Williams
۳۶۸. Sadler's Wells Theatre
۳۶۹. Ninette de Valois (Edris Stannis)
۳۷۰. Royal Ballet
۳۷۱. English National Opera Company
۳۷۲. Tyrone Guthrie
۳۷۳. Lyric Theatre
۳۷۴. Gate Theatre
۳۷۵. Mercury Theatre
۳۷۶. Hammersmith
۳۷۷. Nigel Playfair
۳۷۸. The Beggar's Opera
۳۷۹. The Way of the World
۳۸۰. The Rivals
۳۸۱. The Beaux' Stratagem
۳۸۲. Love in a Village
۳۸۳. Lovat Fraser
۳۸۴. Peter Godfrey
۳۸۵. Norma Marshall
۳۸۶. revue intime، اصطلاحی فرانسوی برای نمایشهای ساده و طنزآمیزی که درباره‌ی مسائل روز ترتیب داده می‌شد و با رقص و آواز همراه بود. این شکل نمایشی به سرعت محبوبیت عام یافت و به انگلستان و آمریکا رفت و در آنجا مفصل‌تر و سرگرم کننده‌تر شد و نویسندگان معتبری چون نوئل کوارد برای آن متن نوشتند. در این نمایشها حوادث روز، مسائل اجتماعی روز و حتی گاه شخصیتهای روز به باد طنز گرفته می‌شدند. م.
۳۸۷. Ashley Dukes
۳۸۸. E. Martin Browne
۳۸۹. Birmengham Repertory
۳۹۰. Barry Jackson
۳۹۱. Malvern Festival
۳۹۲. Combridge Festival Theatre
۳۹۳. Oxford Repertory Company
۳۹۴. Terence Gray
۳۹۵. J. B. Fagan
۳۹۶. Tyrone Guthrie
۳۹۷. John Gielgud
۳۹۸. Raymond Massey
۳۹۹. Flora Robson
۴۰۰. Glen Byam Shaw
۴۰۱. Stratford-on-Avon
۴۰۲. W. Bridges-Adams
۴۰۳. Iden Payne
۴۰۴. The British Drama League
۴۰۵. Geoffrey Whitworth
۴۰۶. Nugent Monck
۴۰۷. Madder-Marcket Theatre
۴۰۸. Sybil Thorndike
۴۰۹. Edith Evans
۴۱۰. Lilian Braithwaite
۴۱۱. Marie Tempest
۴۱۲. Gertrude Lawrence
۴۱۳. Peggy Ashcroft
۴۱۴. Queen's Theatre
۴۱۵. Cedric Hardwick
۴۱۶. Donald Wolfit
۴۱۷. Maurice Evans
۴۱۸. Laurence Olivier
۴۱۹. Michael Redgrave
۴۲۰. Ralph Richardson
۴۲۱. Alec Guiness
۴۲۲. Anthony Quayle
۴۲۳. Sommerset Maugham
۴۲۴. Our Betters
۴۲۵. The Circle
۴۲۶. The Constant Wife
۴۲۷. The Breadwinner
۴۲۸. Frederick Lansdale
۴۲۹. The Last of Mrs. Cheyney
۴۳۰. On Approval
۴۳۱. The High Road
۴۳۲. Noel Coward
۴۳۳. Fallen Angels
۴۳۴. Hay Fever
۴۳۵. Bittersweet
۴۳۶. Private Lives
۴۳۷. Designe for Living
۴۳۸. J.B.Priestley
۴۳۹. Dangrous Corner
۴۴۰. Time and the Conways
۴۴۱. An Inspector Calls
۴۴۲. Emlyn Williams
۴۴۳. A Murder Has Been Arranged
۴۴۴. Night Must Fall
۴۴۵. Corn Is Green
۴۴۶. Gordon Bottomley
۴۴۷. King Lear's Wife
۴۴۸. Britain's Girls
۴۴۹. Laodice and Danae





۴۵۰. W.H. Auden
۴۵۱. Christopher Isherwood
۴۵۲. The Dog Beneath the Skin
۴۵۳. Ascent of F6
۴۵۴. T.S. Eliot
۴۵۵. Murder in the Cathedral
۴۵۶. Thomas á Becket
۴۵۷. The Family Reunion
۴۵۸. C.B. Cochran
۴۵۹. André Charlot
۴۶۰. Beatrice Lillie
۴۶۱. Herbert Farjeon
۴۶۲. Hermione Gingold
۴۶۳. Sean O'Casey
۴۶۴. The Shadow of a Gunman
۴۶۵. Juno and the Paycock
۴۶۶. The Plough and the Stars
۴۶۷. The Silver Tassie
۴۶۸. Within the Gates
۴۶۹. Red Roses for Me
۴۷۰. Purple Dust
۴۷۱. Great Depression
۴۷۲. Toy Theatre
۴۷۳. Mrs. Lyman Gale
۴۷۴. Chicago Little Theatre
۴۷۵. Maurice Brown
۴۷۶. Neighborhood Playhouse
۴۷۷. Alice Lewison
۴۷۸. Washington Square Players
۴۷۹. Provincetown Players
۴۸۰. Detroit Arts and Crafts
۴۸۱. Percy Mackaye
۴۸۲. The Civic Theatre
۴۸۳. Community Drama
۴۸۴. Drama League of America
۴۸۵. Pierce Baker
۴۸۶. Thomas Wood Stevens
۴۸۷. Carnegie Institute of Technology
۴۸۸. Frederick Koch
۴۸۹. Carolina Playmakers
۴۹۰. new stagecraft
۴۹۱. Winthrop Ames
۴۹۲. New Theatre
۴۹۳. Little Theatre
۴۹۴. Sumurun
۴۹۵. Boston Company Opera
۴۹۶. Joseph Urban
۴۹۷. New York Stage Society
۴۹۸. The Man Who Married a Dumb Wife
۴۹۹. Robert Edmond Jones
۵۰۰. Lee Simonson
۵۰۱. Sam Hume
۵۰۲. Detroit Arts and Crafts Theatre
۵۰۳. Sheldon Cheney
۵۰۴. Theatre Arts Magazine
۵۰۵. Theatre Guild
۵۰۶. Cape Code
۵۰۷. Kenneth Macgowan
۵۰۸. Philip Moeller
۵۰۹. Arthur Hopkins
۵۱۰. John Barrymore
۵۱۱. Simplified realism
۵۱۲. Norman Bell Geddes
۵۱۳. The Divine Comedy
۵۱۴. The Ethernal Road
۵۱۵. Franz Werfel
۵۱۶. Cleon Throckmorton
۵۱۷. Mordecai Gorelik
۵۱۸. Boris Aronson
۵۱۹. Aline Bernstein
۵۲۰. Howard Bay
۵۲۱. Donald Oenslager
۵۲۲. Jo Mielziner
۵۲۳. The Miracle
۵۲۴. The Brothers Karamazov
۵۲۵. Richard Boleslavsky
۵۲۶. Maria Ouspenskaya
۵۲۷. American Laboratory Theatre
۵۲۸. Acting, The First Six Lessons
۵۲۹. Walter Hampden
۵۳۰. Eva Le Gallienne
۵۳۱. Civic Repertory Theatre
۵۳۲. Group theatre
۵۳۳. Lee Strasberg
۵۳۴. Harold Clurman
۵۳۵. Cheryl Crawford
۵۳۶. Stella Adler
۵۳۷. Morris Carnovsky
۵۳۸. Elia Kazan
۵۳۹. Clifford Odets
۵۴۰. Federal Theatre Project
۵۴۱. Hallie Flanagan Davis
۵۴۲. Living Newspaper
۵۴۳. Triple-A Plowed Under

۵۴۴. Power
۵۴۵. One-Third of a Nation
۵۴۶. «little man»
۵۴۷. Mercury Theatre
۵۴۸. Orson Welles
۵۴۹. The Cradle Will Rock
۵۵۰. Marc Blizstein
۵۵۱. Bert Williams
۵۵۲. All-Colored Dramatic Stock Company
۵۵۳. Anita Bush
۵۵۴. Robert Levy
۵۵۵. Lafayette Theatre
۵۵۶. Ridgely Torrence
۵۵۷. Three Plays for a Negro Theatre
۵۵۸. The Emperor Jones
۵۵۹. Porgy
۵۶۰. Dubose and Dorothy Heyward
۵۶۱. The Green Pasture
۵۶۲. Marc Connelly
۵۶۳. In Abraham's Bosom
۵۶۴. Willis Richardson
۵۶۵. The Chip-woman's Fortune
۵۶۶. Sugar Cane
۵۶۷. Hall Johnson
۵۶۸. Run Little Chillun
۵۶۹. Langston Huges
۵۷۰. Mulatto
۵۷۱. Shuffle Along
۵۷۲. Chocolate Dandies
۵۷۳. Runnin' Wild
۵۷۴. Noble Sissle
۵۷۵. Eubie Blake
۵۷۶. Richard Harrison
۵۷۷. Frank Wilson
۵۷۸. Rose McClandon
۵۷۹. Abbie Mitchell
۵۸۰. Native Son
۵۸۱. Richard Wright
۵۸۲. Worker's Drama League
۵۸۳. New Theatre League
۵۸۴. Theatre Union
۵۸۵. Playwrights' Company
۵۸۶. Tobacco Road
۵۸۷. Theatrical Stage Employees
۵۸۸. United Scenic Artists
۵۸۹. Actors Equity Association
۵۹۰. The Dramatists' Guild
۵۹۱. Gilbert Miller
۵۹۲. Jed Harris
۵۹۳. John Golden
۵۹۴. William A. Brady
۵۹۵. Sam Harris
۵۹۶. Guthrie Mac Clintic
۵۹۷. Worthington Minor
۵۹۸. Herman Shumlin
۵۹۹. Brock Pemberton
۶۰۰. George Abbott
۶۰۱. Eugene O' Neill
۶۰۲. Beyond The Horizon
۶۰۳. The Gread God Brown
۶۰۴. Lazarus Laughed
۶۰۵. Days Without End
۶۰۶. Strange Interlude
۶۰۷. Mourning Becomes Electra
۶۰۸. The Hairy Ape
۶۰۹. The Fountain
۶۱۰. Anna Christie
۶۱۱. Desire Under the Elms
۶۱۲. Maxwell Anderson
۶۱۳. What Price Glory?
۶۱۴. Elizabeth the Queen
۶۱۵. Mary of Scotland
۶۱۶. Winterset
۶۱۷. Elmer Rice
۶۱۸. The Adding Machine
۶۱۹. Street Scenes
۶۲۰. Sidney Howard
۶۲۱. They Knew What They Wanted
۶۲۲. The Silver Cord
۶۲۳. Yellow Jack
۶۲۴. Paul Green
۶۲۵. The House of Connolly
۶۲۶. Johnny Johnson
۶۲۷. Sidney Kingsly
۶۲۸. Men in White
۶۲۹. Dead End
۶۳۰. Lillian Hellman
۶۳۱. The Little Foxes
۶۳۲. comedy of manners، کمدی هوشمندانه‌یی که رفتارها و آداب جامعه‌ی معاصر خود را طرح می‌کند و غالباً آنها را به باد طنز می‌گیرد. این کمدیها معمولاً به عشقهای ممنوع و مباحث جنجالی مشابه می‌پردازند و





با زبانی هوشمندانه نقاط ضعف انسان را بر ملا می‌کنند. پیشاهنگ این کمدیها مناندر، و پس از او پلوتوس و ترنس بودند. بزرگترین نماینده‌ی کمدی رفتارها مولی‌یر بود که جامعه‌ی متظاهر و دو روی سده‌ی هفدهم فرانسه را در آثار خود منعکس کرد. م.

۶۳۳. Phillip Barry
۶۳۴. Paris Bound
۶۳۵. The Philadelphia Story
۶۳۶. S. N. Behrman
۶۳۷. Biography
۶۳۸. Rain from Heeven
۶۳۹. End of Summer
۶۴۰. John van Druten
۶۴۱. There's Always Juliet
۶۴۲. The Voice of the Turtle
۶۴۳. George S. Kaufman
۶۴۴. Moss Hart
۶۴۵. You Can't Take it With You
۶۴۶. The Man Who Came to Dinner
۶۴۷. William Saroyan
۶۴۸. My Heart's in the Highlands
۶۴۹. The Time of Your Life
۶۵۰. The Beautiful People
۶۵۱. John Howard Lawson
۶۵۲. Roger Bloomer
۶۵۳. Processional
۶۵۴. Internationale
۶۵۵. Marching Song
۶۵۶. Waiting for Lefty
۶۵۷. Awake and Sing
۶۵۸. Paradise Lost
۶۵۹. Golden Boy
۶۶۰. Robert E. Sherwood
۶۶۱. The Petrified Forest
۶۶۲. Idiot's Delight
۶۶۳. Abe Lincoln in Illinois
۶۶۴. Thornton Wilder
۶۶۵. Our Town
۶۶۶. The Skin of Our Teeth
۶۶۷. Florenz Ziegfeld
۶۶۸. Ziegfeld Follies
۶۶۹. Jerome Kern
۶۷۰. Oscar Hammerstein
۶۷۱. Showboat
۶۷۲. Oklahoma
۶۷۳. Richard Rogers
۶۷۴. Jane Cowl
۶۷۵. Pauline Lord
۶۷۶. Laurette Taylor
۶۷۷. The Glass Menagrie
۶۷۸. Tennessee Williams
۶۷۹. Ina Claire
۶۸۰. Helen Hayes
۶۸۱. Victoria Regina
۶۸۲. Laurance Housman
۶۸۳. Katherine Cornelle
۶۸۴. Candida
۶۸۵. The Barretts of Wimpole Street
۶۸۶. Lynn Fontanne
۶۸۷. Alfred Lunt
۶۸۸. The Guards man
۶۸۹. Reunion in Vienna
۶۹۰. John Willett
۶۹۱. Yvan Goll
۶۹۲. Immortal Ones
۶۹۳. Marinetti, Sellected Writings
۶۹۴. R. W. Flint
۶۹۵. Brecht on Theatre
۶۹۶. A Short Organum for the Theatre
۶۹۷. The Theatre and its Double
۶۹۸. Theatre of Cruelty, First Manifesto
۶۹۹. M. C. Richards





# ۱۸
# تئاتر و درام جهان ۱۹۴۰ - ۱۹۶۰

جنگ جهانی‌ی دوم از نظر تعداد تلفات انسانی، خسارات مالی، و تعداد کشورهای درگیر در آن گسترده‌ترین جنگی بود که بشر به خود دیده است. در این جنگ مهلك‌ترین سلاحهایی که تا آن هنگام ساخته شده بود، از جمله بمب‌افکن، موشك‌انداز، و بمب اتمی به کار گرفته شد.

دلایل بروز این جنگ فراوان بود اما مهمترین آنها یکی مسائلی بود که در جنگ جهانی‌ی اول حل ناشده ماند، و دیگری ظهور دولتهای مستبدی بود که آزادیهای مدنی را نادیده می‌گرفتند، گاه دست به کشتار جمعی می‌زدند یا چون آلمان، ایتالیا و ژاپن در فکر توسعه‌طلبی بودند. اردوگاه مرگ آلمان لکه‌ی ننگ بزرگی بود که در جریان این جنگ بر دامن بشریت نشست. در پایان جنگ اروپا تقسیم شد؛ شرقِ اروپا تحت نفوذ شوروی و غربِ آن زیر سلطه‌ی ایالات متحده‌ی آمریکا رفت. ادامه‌ی این نفوذ و حتی توسعه‌طلبی‌ی بیشتر این دولتها به یك رشته «جنگ سرد» انجامید و در نتیجه دهه‌ی ۱۹۵۰ برای مردم جهان سراسر با وحشت از جنگ اتمی گذشت، جنگی که قادر بود حیات انسان را بر روی زمین پایان دهد. دهه‌ی ۱۹۵۰ را دوره‌ی وحشت و دلهره نامیده‌اند. در این دوره تنها نیروی عمده‌ی ایجاد ثبات، سازمان ملل متحد بود که جانشین مجمع اتفاق ملل[۱] شده بود.

سازمان ملل متحد(۲) دادگاهی برای مذاکره و همکاری‌ی بین‌المللی فراهم‌می‌کرد، اما همچون نمونه‌ی پیشین خود کارآیی‌ی چندانی‌نداشت، چرا که تعدادی از قدرتهای عمده‌ی جهان در آنجا صاحب حق وِتو(۳) بودند.

تئاتر نیز بشدت تحت‌تأثیر وحشتهای جنگ و احتمال وقوع دوباره‌ی فاجعه قرار گرفت. متفکران این دوره درباره‌ی مسئولیت انسان و حتی ادامه‌ی بقای انسان پرسشهایی جدی طرح کردند. مایه‌ی اصلی نمایشنامه‌ها را اضطراب و احساس گناه تشکیل می‌داد، گو اینکه همچون بسیاری از دورانها سرگرمیهایی که هدفشان دور کردن تماشاگران از غم دنیا بود، همچنان در کار بودند.

## تئاتر و درام فرانسوی، ۱۹۴۰ - ۱۹۶۰

تئاتر پاریس در سالهای جنگ کم و بیش دخل و خرج می‌کرد. نمایشهای زیادی تهیه می‌شد و با استقبال تماشاگران نیز روبه‌رو بود، اما بجز نمایشهای دولَن، بَتی، بارساك، و کمدی فرانسز گروه‌های دیگر بندرت آثار قابل توجهی عرضه می‌کردند. در این دوره دولت فرانسه نقش سازنده‌تری از پیشینیان خود برعهده گرفت و کوشید تئاتر را یاری کند. در ۱۹۴۶ وزارت هنرها و ادبیات(۴) برای اجرای نمایشهای برگزیده‌ی تازه و چند شرکت تازه‌ی دیگر کمک مالی در نظر گرفت؛ برای بهترین تهیه و کارگردانی‌ی گروه‌های جوان مسابقاتی ترتیب داد؛ بعلاوه تئاترهای دولتی را تجدید سازمان کرد. سازمان اپرا و اپرا - کمیك مدیریت واحدی یافتند و کمدی فرانسز و اُدئون درهم ادغام شدند. پس از سازماندهی‌ی تازه، اُدئون به نام سال لوگزامبورگ(۵) (تالار لوگزامبورگ)، و تالار اصلی‌ی کمدی فرانسز به نام سال ریشلیو(۶) (تالار ریشلیو) خوانده شد. در آغاز، تالار لوگزامبورگ به نمایش آثار تازه یا نمایشنامه‌های سالهای اخیر اختصاص یافت، اما این روش در عمل مشکلاتی ایجاد کرد، از این‌رو هر دو تالار ارائه‌ی مجموعه‌ی نمایشی‌ی واحدی را در پیش گرفتند. هنگامی که پی‌یر دوکس(۷) (۱۹۰۸ - ...)، مدیر کمدی فرانسز از ۱۹۴۴ تا ۱۹۴۷، برای جلوگیری از شرکت بازیگران در فیلمها و شرکتهای دیگر قوانین تازه‌یی وضع کرد، بسیاری از اعضای(۸) معتبر این شرکت از جمله ژان لویی بارو، مادلن رنو، ماری بل، رنه فور، و اِیمه کلرون استعفا کردند، در نتیجه این گروه ناتوان شد. هرچند بار دیگر با مدیریت پی‌یر - امه توشار(۹) (بین سالهای ۱۹۴۷ و ۱۹۵۳) و پی‌یر دِسکاو(۱۰) (بین سالهای ۱۹۵۳ و ۱۹۵۹) به‌تدریج تجدید قوا کرد اما اعتبار خود را به شدت از دست داده بود.

دولت فرانسه همچنین کوشید تمرکز تئاترها را که در ۱۹۴۵ تقریباً منحصر به پاریس بود برچیند و در ۱۹۴۷ تأسیس مراکز نمایشی‌ی محلی(۱۱) را با کمك مالی خود تشویق کرد. نخستین مرکز به نام مرکز نمایشی‌ی شرق(۱۲) در استراسبورگ با مدیریت آندره کلاوه(۱۳) (مدیریت این مرکز را در ۱۹۵۳ میشل سن - دنی و در ۱۹۵۸ هوبر ژینیو(۱۴) بر عهده گرفتند) و دومین مرکز تقریباً بلافاصله در سن اِتین به سرپرستی‌ی ژان داسته به راه افتاد. در ۱۹۴۹ گروهی به نام لوگرونیه(۱۵)، که از ۱۹۴۵ به سرپرستی‌ی موریس سارازن(۱۶) نمایش اجرا می‌کرد، با نام تازه‌ی مرکز دراماتیك برای شهر تولوز(۱۷)





به کار پرداخت و در همین سال چهارمین مرکز در شهر رِن به سرپرستی‌ی هوبر ژینیو (که در ۱۹۵۸ گی پاریگو(۱۸) جای او را گرفت) تأسیس شد. مراکز دیگر عبارت بودند از اِی - آن پروُوانس(۱۹) (۱۹۵۲)، تورکوئن(۲۰) (۱۹۶۰)، و بورژ(۲۱) (۱۹۶۳). این گروه‌ها علاوه بر شهر خود سالانه چندین نمایش نیز در حومه‌ی شهرها اجرا می‌کردند. پس از ۱۹۴۵ جشنواره‌های دراماتیك فراوانی در فرانسه تأسیس شدند که مورد حمایت مقامات دولتی و محلی بودند. مهمترین این جشنواره‌ها یکی در آوینیون (که از ۱۹۴۷ آغاز شد) و دیگری اِی - آن - پروُوانس بود. در دهه‌ی ۱۹۶۰ سالانه بیش از پنجاه جشنواره‌ی دراماتیك در فرانسه برپا می‌شد.

به رغم کوششهایی که در جهت عدم تمرکز تئاترها به عمل آمد پاریس همچنان مرکز اصلی‌ی تئاتر و تئاترهای بولوار بود که همگی سیاست اجراهای متعدد را با سازمانی استانده دنبال می‌کردند. اما باید دانست که با نفوذترین تئاترها آنهایی بودند که الگوهای کهن را کنار گذاشته بودند. چند سال پس از جنگ سه تن از اعضای کارتل دوکِتر به کار خود ادامه دادند: دولَن تا ۱۹۴۷ در پاریس ماند، بَتی تا ۱۹۵۱، و ژُوِه از سال ۱۹۴۵ تا هنگام مرگش در ۱۹۵۱. در ۱۹۵۲ همه‌ی اعضای کارتل در گذشته بودند. از رهبران جوان کارتل که از پیش از جنگ در صحنه بودند شاید آندره بارساك (پس از ۱۹۴۰ در آتلیه کار کرد) و موریس ژاکُمون (تا ۱۹۶۰ در استودیو شانزه‌لیزه به کار پرداخت) از همه مهمتر بوده‌اند. بر این عده دو تن دیگر را نیز می‌توان افزود: مارسل هِران(۲۲) و ژان مارشا(۲۳) که پس از همکاری با شرکت پیتویف، در دهه‌ی ۱۹۳۰، خود گروه ریدو دو پاری(۲۴) (پرده‌ی پاریس) را به راه انداخته بودند. پس از درگذشت پیتویف در ۱۹۳۹ تئاتر او را این دو تن با نام تئاتر اُ ماتورَن(۲۵) اداره کردند و تا ۱۹۵۲ نمایشهای بسیار خوبی از آثار کشورهای دیگر و نیز بسیاری از نمایشنامه‌های فرانسوی را به صحنه بردند.

رهبری‌ی تئاتر فرانسه را پس از جنگ، بارو و ویلار بر دوش داشتند. ژان - لویی بارو(۲۶) (۱۹۱۰ - ....) پس از آموزش در نزد دولَن و همکاری با آرتو و بازیگر پانتومیم اِتین دُکرو(۲۷)، پیش از جنگ به عنوان



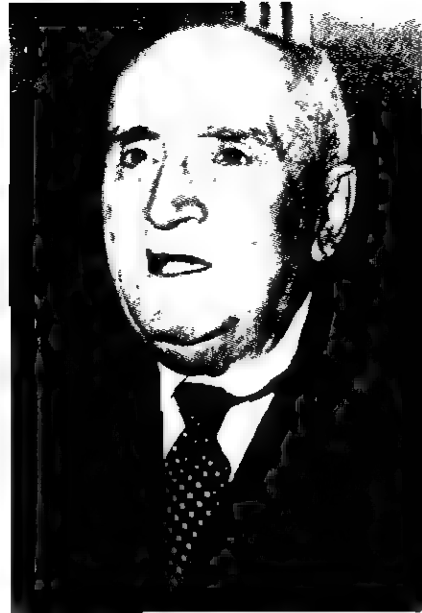
تصویر ۱.۱۸. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی کریستف کلمب اثر پل کلودل که در ۱۹۵۳ توسط ژان - لویی بارو، در تئاتر مارینیی اجرا شد. عکس از آگس دو پرس برنان.

بازیگر تئاتر و سینما شهرت چشمگیری بهم زده بود. در ۱۹۴۰ به عنوان عضو وارد کمدی فرانسز شد و در آنجا با اجرای نمایشنامه‌ی کفش راحتی‌ی اطلس[۲۸] نوشته‌ی پل کلودل نخستین نمونه‌ی نمایشی را که بعدها «تئاتر مطلق[۲۹]» خوانده شد به صحنه برد. کلودل این نمایشنامه را بین ۱۹۱۹ و ۱۹۲۴ نوشته بود و تا آن زمان نمایشنامه‌یی غیرقابل اجرا تلقی می‌شد زیرا طویل و پیچیده بود و حوادث آن در طول یك سده و در شهرهای اسپانیا، ایتالیا، آفریقا، آمریکا و در دریا اتفاق می‌افتاد. در یك جای این نمایشنامه نیمکره‌ها جابه‌جا می‌شوند و در جای دیگر زمین همچون دانه‌یی بر یك تسبیح تصویر می‌شود. کفش راحتی‌ی اطلس که درامی درباره‌ی عشق و رستگاری است از جانب بارو به تجربه‌یی چندان متعالی بدل شد که سالها کارگردانهای دیگر را تحت‌تأثیر قرار داد. اگرچه بارو بعدها عقایدش را تعدیل کرد اما نظرگاه عمده‌ی خود را در ۱۹۴۳ صورت‌بندی کرده بود. او گفته بود که متن نمایشنامه همچون توده‌ی عظیم یخ شناوری است که تنها یك هشتم آن در سطح آب دیده می‌شود و این بر عهده‌ی کارگردان است که بخش پنهان آن را به وسیله‌ی کاربرد خیال‌انگیز همه‌ی امکانات تئاتری آشکار کند. بنابراین باید گفت که رهیافت بارو آمیزه‌یی از رهیافت کوپو و آرتو بود.

بارو در ۱۹۴۶ پس از استعفا از عضویت کمدی فرانسز (به همراه مادلن رنو[۳۰] که در ۱۹۳۶ با او ازدواج کرده بود) گروهی به نام مادلن - رنو - ژان - لویی - بارو[۳۱] تشکیل داد. بارو در گروه خود با کمك بازیگران برجسته‌یی چون ژان دسایی[۳۲]، آندره‌برونو[۳۳]، ژاك داکُمَن[۳۴]، ادویژ فویه[۳۵]، و پی‌یر براسور[۳۶] حدود چهل نمایشنامه از اُرستیا[۳۷] گرفته تا آثار پیشرو (آوان گارد[۳۸]) معاصر را به صحنه برد و در ۱۹۵۹ تئاتر خود را که اکنون تئاتر مارینی‌ی[۳۹] نام داشت واگذار کرد.

ژان ویلار[۴۰] (۱۹۱۲ - ۱۹۷۱) همشاگردی‌ی بارو در مدرسه‌ی دولَن، راه شهرت را به‌کندی پیمود و تا قبل از آنکه سازمان دادن جشنواره‌ی آوینیون را بر عهده گیرد در چندین شرکت نمایشی کار کرد. کارهای او در این جشنواره و اجرای خوب او در نقش هانری پنجم در نمایشنامه‌ی پیراندللو به کارگردانی‌ی بارساك موجب شد که در ۱۹۵۱ به مدیریت تئاتر ملی‌ی مردمی[۴۱] (TNP) برگزیده شود. این تئاتر در این تاریخ در حال از هم پاشیدن بود. ویلار در این تئاتر با بازیگرانی همچون ماریا کاسارس[۴۲]، ژرژ ویلسُن[۴۳]، و دانیل سورانو[۴۴] گروهی تشکیل داد و توانست با جلب ژرار فیلیپ[۴۵] (۱۹۲۲ - ۱۹۵۹) اعتبار گروهش را بالا برد. ژرار فیلیپ پس از دوره‌ی کوتاهی فعالیت تئاتری به سینما رو آورده بود و یکی از ستارگان سرشناس سینمای فرانسه بشمار می‌رفت. اگرچه تئاتر ملی مردمی موفقیت زودرسی نیافت اما در ۱۹۵۴ یکی از محبوبترین گروه‌های فرانسوی بشمار می‌رفت. در اجراهای ویلار همواره تأکید اصلی بر بازیگران بود که اجرایشان توسط لباس و نور تشدید می‌شد. صحنه‌های او معمولاً به سکو یا قطعات معدودی از وسایل صحنه محدود بودند. ویلار نخستین تهیه کننده - کارگردان فرانسوی بود که رهیافت کارتل را (که پیروان اندکی داشت) به کار بست و محبوبیت گسترده‌یی به دست آورد. با آنکه مکان اصلی‌ی تئاتر ملی‌ی مردمی پاله دوشایو[۴۶] در پاریس بود اما در جشنواره‌ی آوینیون نیز شرکت می‌کرد و گروه را در سراسر فرانسه به سفر می‌برد. بزودی حمایت مردم از این گروه از گروه‌های دیگری که منحصراً در پاریس



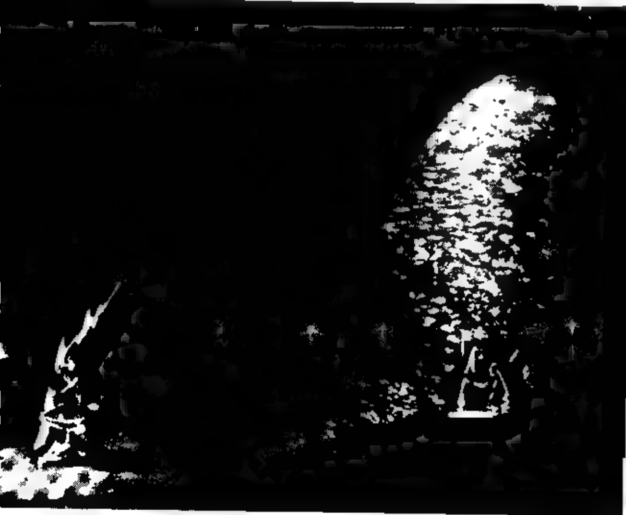


تصویر ۲.۱۸. (*) پل کلودل شاعر و درام‌نویس بزرگ فرانسوی.

نمایش می‌دادند بسیار فراتر رفت.

بسیاری از تحولات تئاتر فرانسوی پس از جنگ به تجربه در درام‌نویسی مربوط می‌شد که در این میان تجربه‌های آبسوردیست‌ها[۴۷] (پوچ‌انگاران) از همه شاخصتر بود. این موج تا دهه‌ی ۱۹۵۰ شهرت چندانی نیافت و بسیاری از آثار پس از جنگ را نویسندگانی عرضه می‌کردند که پیش از ۱۹۴۰ صاحب نام بودند. در این دوره ژان آنویی با آثاری چون دعوت به کاخ تابستانی[۴۸] (۱۹۴۷)، والس گاوبازان[۴۹] (۱۹۵۲)، چکاوك[۵۰] (۱۹۵۳)، و بکت[۵۱] (۱۹۶۰) از همدوره‌های خود پرکارتر بود. آنویی در این نمایشنامه‌ها به مسئله‌ی حفظ سلامت و راستی در جهانی که اساس آن بر مصالحه استوار است می‌پردازد. درام‌نویسان دیگرِ پیش از جنگ که پس از ۱۹۴۵ سهم عمده‌یی داشتند عبارتند از مارسل آشار با نمایشنامه‌های سیب‌زمینی[۵۲] (۱۹۵۷) و اوژن اسرارآمیز[۵۳] (۱۹۶۴)؛ و آرمان سالاکرو با نمایشنامه‌های شبهای قهر[۵۴] (۱۹۴۶) و بولوار دوران[۵۵] (۱۹۶۰).

پرمنزلت‌ترین درام‌نویس جوان فرانسوی در این دوره هانری دو مونترلان[۵۶] (۱۸۹۶ - ۱۹۷۲) نام داشت که پیش از جنگ داستانهایش محبوبیت بسیار یافته بودند. گرچه او قبلاً معدودی نمایشنامه‌ی کوتاه



تصویر ۳.۱۸. (*) تصویری از صحنه‌ی نمایشنامه‌ی کفش راحتی اطلس نوشته‌ی پل کلودل، که در ۱۹۵۳ در شاوشپیلهاوس توسط پل‌هافرونگ طراحی شد.



**تصویر ۴.۱۸.** یکی از اجراهای ژان ویلار، **پیروزی عشق**، اثر ماری وو که در تئاتر ملی مردمی در ۱۹۵۶ اجرا شد. طراح لئون گیشیا. عکس از آگنس دوپرس برنان.

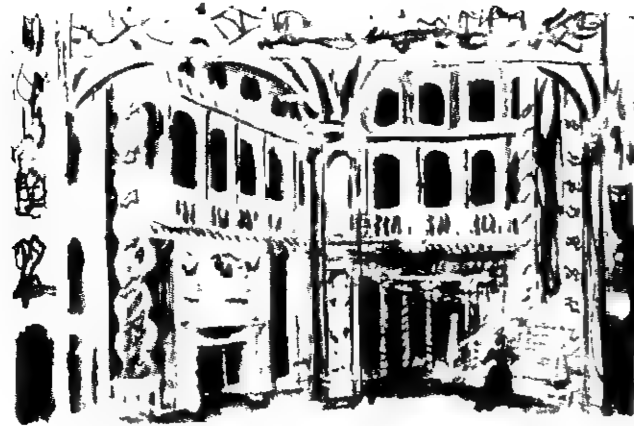
نوشته بود اما نخستین نمایشنامه‌ی بلند او به نام **ملکه‌ی مرده**[۵۷] (۱۹۴۲) توسط ژان لویی بارو در کمدی فرانسز به صحنه رفت. موفقیت این نمایشنامه او را به نوشتن آثار دیگری ترغیب کرد که از آن جمله‌اند: **مرشدِ سانتیاگو**[۵۸] (۱۹۴۸)، **پورت رویال**[۵۹] (۱۹۵۴)، **کاردینال اسپانیا**[۶۰] (۱۹۶۰) و **جنگ داخلی**[۶۱] (۱۹۶۵). نمایشنامه‌ی **مرشدِ سانتیاگو** به خاطر حرکت بیرونی‌ی ساده، روانشناسی‌ی پیچیده، و سبک ممتازش معمولاً شاخص‌ترین اثر مونترلان شناخته می‌شود. مایه‌ی اصلی‌ی این نمایشنامه فداکاری است و در این راه، هرگونه گرایش به معمولی بودن به‌شدت نفی می‌شود. در همه‌ی آثار مونترلان شخصیتها جایگاه روشنفکرانه‌یی دارند و اعمال و ویژگیهای روانی‌ی آنها مرکز توجه است. آثار او نمونه‌ی بارزی از گرایشهای فیلسوفانه در درام پس از جنگ فرانسوی است.

نفوذ عظیم درام پس از جنگ فرانسه از طریق اگزیستانسیالیست‌ها و ابسوردیستها گسترده شد. اگزیستانسیالیسم[۶۲] بلافاصله پس از جنگ جهانی‌ی دوم به عنوان نظرگاهی فلسفی، بویژه از طریق رسالات ژان - پل سارتر[۶۳] (۱۹۰۵ - ......) توجه محافل روشنفکری را به خود جلب کرد. سارتر به عنوان فیلسوف و رمان‌نویس در ۱۹۴۳ با نمایشنامه‌ی **مگسها**[۶۴] به نمایشنامه‌نویسی روی آورد و پس از آن نمایشنامه‌های **بن‌بست**[۶۵] (۱۹۴۴)، **دستهای آلوده**[۶۶] (۱۹۴۸)، **شیطان و خدا**[۶۷] (۱۹۵۱)، و **محکومان آلتونا**[۶۸] را نوشت که همگی نقطه‌نظر اگزیستانسیالیستی‌ی او را نشان می‌دادند. سارتر با انکار وجود خدا، انکار وجود استانده‌یی برای رفتار آدمی، و نیز انکار وجود قانون معینی برای اخلاق بر آن است که هرکس باید ارزشهای خود را خود

**تصویر ۵.۱۸.** (*) هانری دومونترلان نویسنده و درام‌نویس فرانسوی







**تصویر ۶.۱۸.** (*) طرحی از رولان اودو برای نمایشنامه‌ی **ملکه‌ی مرده** اثر مونترلان که در سال ۱۹۴۲ در کمدی فرانسز اجرا شد.

برگزیند و با آنها زندگی کند. صرف‌نظر از آنکه این ارزشها قبول عام یافته باشند یا نه، زیرا پیروی کردنِ چشم و گوش بسته از قراردادهایی که دیگران جا انداخته‌اند کار آدمکهای بی‌اخلاق مصنوعی‌است، نه عمل مسئولانه‌ی یك انسان حقیقی. شخصیتهای آثار سارتر انسانهایی هستند که مجبورند انتخاب کنند و این اجبار آنها را وامی‌دارد تا عقاید پیشین خود را دوباره ارزیابی کنند و استانده‌ی شخصی و تازه‌یی برافرازند. از آنجا که جامعه‌ی پس از جنگ اطمینان خود را به قراردادهای کهن از دست داده بود سارتر پیروان فراوانی به دست آورد، زیرا او دنباله‌روی از سنن قراردادی‌ی گذشته را که به شرارتهای نازی‌ها امکان بروز داده بود مورد تردید قرار می‌داد. او همچنین معتقد بود که نوعی «درگیری»ی سیاسی برای هر فردی ضرورت دارد، حتی اگر راه دلخواه او موجود نباشد. او در نمایشنامه‌ی **دستهای آلوده** عقیده دارد که شرکت در هر نوع فعالیت سیاسی دست انسان را آلوده می‌کند، اما درگیر نشدن در سیاست به آن معنی است که اجازه می‌دهد دیگران برای او انتخاب کنند و سیر حوادث را دیگران معین کنند.

آثار آلبرکامو[۶۹] (۱۹۱۳ - ۱۹۶۰) نیز اهمیت مشابهی با آثار سارتر دارند. کامو پیش از پرداختن به درام، در سرزمین مادری‌ی خود الجزایر، به عنوان کارگر



**تصویر ۷.۱۸.** (*) طرح صحنه‌ی نمایشنامه‌ی **شیطان و خدا** اثر ژان پل سارتر. طراح فلیکس لابیس. کارگردان لویی ژووه، برای تئاتر آنتوان در پاریس، ۱۹۵۱.



**تصویر ۸.۱۸.** (*) آلبر کامو نویسنده‌ی فرانسوی و ژان لویی بارو.

تئاتر، روزنامه‌نویس، و ویراستار یك روزنامه‌ی مخفی در دوران اشغال فرانسه توسط آلمانی‌ها کار کرده بود. تعداد نمایشنامه‌های کامو اندك است، چهار نمایشنامه به نامهای سوءِ تفاهم[۷۰] (۱۹۴۴)، کالیگولا[۷۱] (اجرا در ۱۹۴۵)، حکومت نظامی[۷۲] (۱۹۴۸)، جنایتکاران عادل[۷۳] (۱۹۴۹)، و معدودی اقتباس[۷۴]. او با انتشار رساله‌ی «اسطوره‌ی سیزیف[۷۵]» (۱۹۴۳) تئاتر دوران خود را تحت‌تأثیر قرار داد و در همین رساله بود که با بحث درباره‌ی «ابسورد»، اصطلاح «ابسوردیسم» را سکه زد. کامو در این کتاب جدل می‌کند که وضعیت انسانی پوچ و بی‌معنی (ابسورد) است، زیرا میان امیدهای انسان و جهان نامعقولی که در آن متولد شده شکاف عظیمی وجود دارد. از نظر او تنها راه علاج آن است که شخص خود یك رشته استانده و الگو برای خود بیابد (البته بی‌طرفانه) تا بتواند براساس آنها آشوب درون خود را

**تصویر ۹.۱۸.** (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **کالیگولا** نوشته‌ی آلبرکامو که ژرار فیلیپ در آن اجرای نقش می‌کند.





**تصویر ۱۰.۱۸.** (*) ساموئل بکت نویسنده‌ی ایرلندی که به زبان فرانسه می‌نوشت و تئاتر ابسورد را در جهان وجهه‌یی فلسفی داد

سامان دهد. اگرچه کامو مایل نبود او را اگزیستانسیالیست بنامند، اما نتیجه‌گیری‌های او بی‌شباهت به نتیجه‌گیری‌های سارتر نبودند.

اختلاف آرای کامو و سارتر بیشتر از مسأله‌ی «درگیر شدن» سرچشمه می‌گرفت، زیرا کامو نتیجه‌گیری سارتر را در نمایشنامه‌ی دستهای آلوده نمی‌پذیرفت و اعتبار گزینش یکی از دو وضعیت اخلاقی را رد می‌کرد. اختلاف عقیده‌های آن دو در این باب مناظره‌های طولانی و تلخی به همراه آورد، با این‌حال، همین مذاکرات بنیانهای فلسفی‌ی نهضت ابسوردیسم (پوچ‌انگاری) را مستقر ساخت و در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ آن را رواج داد.

اگرچه سارتر و کامو نظرگاه‌های عقلانی درباره‌ی جهان را نمی‌پذیرفتند، با این‌حال نمایشنامه‌هایشان شکلهای دراماتیك سنتی را ادامه می‌دهند. چون آن دو با این فرض آغاز می‌کنند که جهان نامعقول است و می‌کوشند از این آشوب به نظم برسند، آثارشان حرکت دراماتیك روشنی دارد. ابسوردیست‌های دیگر نیز با پذیرفتن غالب نظرگاه‌های فلسفی‌ی سارتر، اولاً مایلند تجربه‌های نامعقول انسانی را مرکز توجه خود قرار دهند، ثانیاً در فراسوی این مغاك راهی را نشان نمی‌دهند. آنها در آثار خود قطعاتی با حال و هوای مشترك را کنار هم می‌چینند و به جای روابط علت و معلولی تنها به ساختاری پرآشوب می‌رسند که موضوعِ دراماتیكِ رایج آنها است. در این راه احساسی از پوچی‌ی چیزها که توسط ترکیبی از حوادث ناساز بسط یافته به وجود می‌آید و فضایی شوخی – جدی و کنایی پدید می‌آورد. چون ابسوردیست‌ها زبان را عمده‌ترین وسیله‌ی بیان

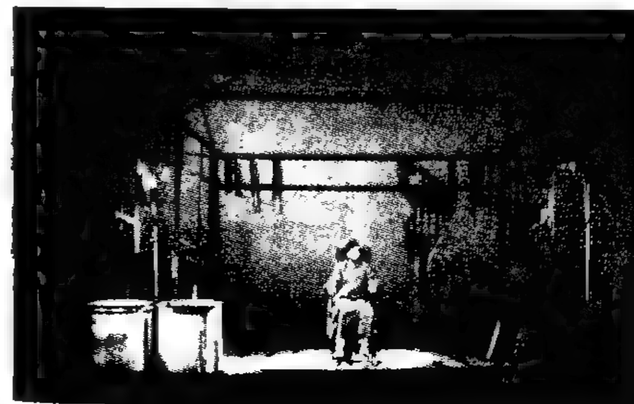
**تصویر ۱۱.۱۸.** نخستین اجرای نمایشنامه‌ی **در انتظار گودو** اثر بکت که در ۱۹۵۳ در تئاتر بابیلون، پاریس اجرا شد. این نمایشنامه را روژه بلن کارگردانی کرد. عکس از پیک



عقلانی می‌شناسند، غالباً نارسایی‌ی زبان را مورد تأکید قرار می‌دهند و آن را تا حد اسبابی بدون فعل پایین می‌آورند. در میان ابسوردیست‌ها چهار نمایشنامه‌نویس - بکت، یونسکو، ژنه، و آدامف حائز اهمیت بیشتری بودند.

ساموئل بکت[76] (۱۹۰۶ - ۱۹۸۹) با آنکه جزء نخستین ابسوردیست‌ها محسوب نمی‌شود اما نخستین نویسنده‌ی ابسوردی بود که شهرت جهانی به دست آورد و اجرای نمایشنامه‌ی در انتظار گودو[77] از او در ۱۹۵۳ تئاتر ابسورد را برای نخستین‌بار، چه در فرانسه و چه در کشورهای دیگر، مورد توجه مردم قرار داد. بکت در ایرلند متولد شد، در دهه‌ی ۱۹۲۰ به پاریس رفت و در ۱۹۳۸ مقیم فرانسه شد. بکت از ۱۹۳۰ دست به نوشتن زد و با نمایشنامه‌ی در انتظار گودو در ۱۹۵۳ به درام رو آورد. پس از آن نمایشنامه‌های پایانْ بازی[78] (۱۹۵۷)، آخرین نوار کراپ[79] (۱۹۵۸)، روزهای خوش[80] (۱۹۶۱)، نمایش[81] (۱۹۶۳)، آمد و رفت[82] (۱۹۶۶)، من نه[83] (۱۹۷۳)، و آن روزگار[84] (۱۹۷۶) را نوشت. بکت از بسیاری جهات شاخصترین درام‌نویس دهه‌ی ۱۹۵۰ به شمار می‌رود، دهه‌یی که با وحشت جنگ سرد و خطر نابودی‌ی کامل به وسیله‌ی بمب اتمی تهدید می‌شد. شخصیتهای بکت غالباً در جهانی زندگی می‌کنند که گویی فجایع یاد شده را پشت سر گذاشته‌اند و نفس وجود انسان در آنجا مورد سؤال است. بکت چندان‌که به وضعیت انسان به معنای مابعد الطبیعی‌ی آن توجه دارد به جنبه‌های سیاسی و اجتماعی‌ی انسان کاری ندارد. در آثار او انسان یتیمی روحانی است که در فضا و زمان رها شده است؛ انسانها یکدیگر و خود را می‌آزارند و تسلی می‌دهند، پرسشهایی می‌کنند که پاسخی ندارد، و در جهانی دست و پا می‌زنند که گویی در مقابل چشمانشان در حال تجزیه شدن است. شاید بتوان گفت که بکت بیش از هر نویسنده‌ی دیگری ظرفیت و توان انسانِ جنگ زده را برای فهمیدن و اداره‌ی جهان، مورد تردید قرار داده است.

اوژن یونسکو[85] (۱۹۱۲ - ....)، متولد رومانی، نخستین اثر خود آوازه‌خوان طاس[86] (۱۹۴۹، اجرا ۱۹۵۰) را «ضد نمایش[87]» نامید تا نشان دهد بر ضد درام سنتی و قراردادی شوریده است. آثار نخستین او، از جمله درس[88] (۱۹۵۰) و صندلیها[89] (۱۹۵۲)، در آغاز توجه چندانی برنینگیختند اما پس از ۱۹۵۳، هنگامی که



تصویر ۱۲.۱۸. (*) صحنه‌یی از اجرای نمایشنامه‌ی پایان بازی اثر بکت که توسط یکا هیکانن طراحی شده و در ۱۹۵۷ در هلسینکی اجرا شده است.

ژان آنویی مقاله‌یی در تکریم نمایشنامه‌اش قربانیان وظیفه[90] نوشت، آثار او مورد توجه قرار گرفتند. این نمایشنامه‌ها به‌اضافه‌ی آمه ده[91] (۱۹۵۴) و مستأجر تازه[92] (۱۹۵۷) اساساً آثاری بدبینانه‌اند، زیرا بر کلیشه‌ی رایج زبان و اندیشه، سلطه‌ی ماده‌گرایی و غیرعقلانی بودن ارزشها تأکید می‌ورزند. در آثار بعدی او، آدم‌کش[93] (۱۹۵۹)، کرگدن[94] (۱۹۶۰)، پرسه‌یی در هوا[95] (۱۹۶۳)، گرسنگی و تشنگی[96] (۱۹۶۶)، مکبت[97] (۱۹۷۲)، و مردی با چمدانها[98] (۱۹۷۵) تا حدی خوشبینانه‌ترند، زیرا با آنکه قهرمانان این نمایشنامه‌ها با دنباله‌روی مخالفند، اما نمی‌توانند برای اعمال خود توجیهی عقلانی ارائه کنند.

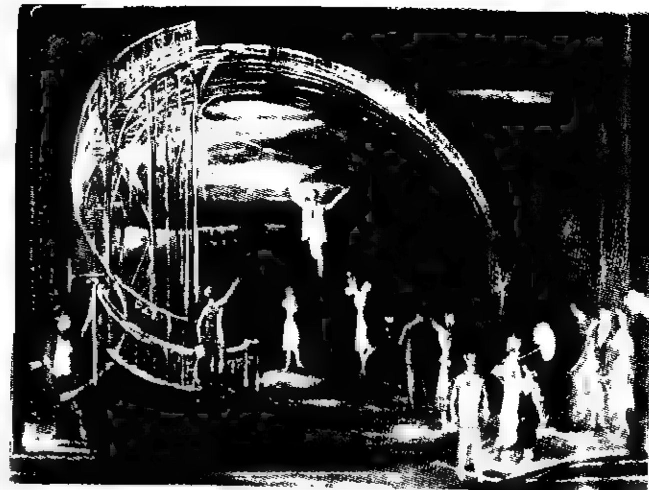


تصویر ۱۴.۱۸. (*) وژن یونسکو نویسنده‌ی متولد رومانی که در فرانسه زیست و به زبان فرانسه نوشت.

یونسکو بعکس بکت به روابط اجتماعی‌ی انسان، بویژه طبقه‌ی متوسط و وضعیت خانوادگی‌ی آن، توجه

تصویر ۱۳.۱۸. مادلن‌رنو در نمایشنامه‌ی پرده‌ها نوشته‌ی ژان‌ژنه، در تئاتر دو فرانس (۱۹۶۶). عکس از پیک





**تصویر ۱۵.۱۸. (*)** طرحی برای نمایشنامه‌ی **پرسه‌یی در هوا** نوشته‌ی اوژن یونسکو که در ۱۹۶۳ در تئاتر دو فرانس به کارگردانی ژان لویی بارو اجرا شد. طراح ژاک نوئل.

دارد. در غالب آثار او دو مایه‌ی اصلی را می‌توان مشاهده کرد: سرشت رو به زوال ماده‌گرایی و جامعه‌ی سرمایه‌داری، و تنهایی و انزوای فرد. شاید تصویری که یونسکو از وضعیت انسان عرضه می‌کند تفاوت اندکی با تصویر بکت داشته‌باشد، اما یونسکو بیشتر موقعیتهای محلی و معین را برمی‌گزیند. یونسکو در همه‌ی آثارش کلیشه‌ها، ایدئولوژی‌ها و ماده‌گرایی را تحقیر می‌کند. شخصیتهای او عناصری خودمختار و فاقد اندیشه‌اند که حتی بر رفتار ماشینی‌ی خود نیز واقف نیستند و همچون اشیای مادی تکثیر می‌شوند و فضایی را که قرار است با انسانها پر شود انباشته می‌کنند. یونسکو بویژه مخالف درام آموزنده است. به گمان او حقیقت هنگامی آشکار می‌شود که الزام و تعهدی در کار نباشد، چه از لحاظ ایدئولوژی و چه از نظر زیبایی‌شناسی، چرا که الزام و تعهد جبراً دنباله‌روی را درپی خواهد داشت.

ژان ژنه[99] (۱۹۱۰ - ....) بخش اعظم زندگی‌ی خود را در زندان سپری کرد، از این‌رو پس‌زمینه‌ی اغلب آثار او زندان است. نخستین نمایشنامه‌های ژنه، کلفتها[100] (در ۱۹۴۷ توسط لویی ژُوه اجرا شد) و نظاره‌گر مرگ[101] (در ۱۹۴۹ توسط هرالد اجرا شد) در آغاز توفیقی نیافتند، اما هنگامی که آثار دیگر او بالکن[102] (۱۹۵۶)، سیاهان[103] (۱۹۵۹)، و پرده‌ها[104] (۱۹۶۱، که تا ۱۹۶۶ در فرانسه اجرا نشد) منتشر شدند مشهور شد. شخصیتهای ژنه بر علیه جامعه‌ی سازمان یافته می‌شورند و برآنند که اگر انسان صداقت و راستی را می‌جوید این جدایی لازم است و چنین القا می‌کنند که هیچ‌چیز معنا ندارد مگر آنکه ضد آن هم وجود داشته باشد ــ قانون و جنایت، مذهب و گناه، عشق و نفرت ــ و رفتار انحرافی‌ی انسانها هم‌اندازه ارزشمند است که تقوای پذیرفته شده‌ی آنها. به نظر ژنه، که همه‌ی دستگاه‌های ارزشی را بکلی من‌درآوردی و تصادفی می‌شناسد، زندگی چیزی نیست جز یك سلسله مراسم و آیینهایی که حال و هوایی باثبات و پراهمیت به آن بخشیده‌اند. بدون این آیینها زندگی رفتار بیهوده و مزخرفی بیش نمی‌بود.

آرتور آدامف[105] (۱۹۰۸ - ۱۹۷۱)، متولد روسیه و تربیت شده‌ی سوییس، در جوانی به مکتب سوررئالیسم پیوست، مکتبی که بر درام ابسورد نفوذ قاطعی داشت. او در ۱۹۴۷ به درام‌نویسی روآورد و نخستین اثرش در ۱۹۵۰ به صحنه رفت. نمایشنامه‌های اولیه‌ی او، از جمله تهاجم[106] (۱۹۵۰)، پارودی[107] (۱۹۵۲)، و همه بر علیه همه[108] (۱۹۵۳)، جهانی





**تصویر ۱۶.۱۸. (*)** صحنه‌یی از نمایشنامهٔ **پاراوان** نوشته‌ی ژان ژنه که در سال ۱۹۸۳ توسط پاترس شرو اجرا شده است.

بی‌رحم و نیمه‌شوخی و نیمه‌جدی و پر از فساد اخلاقی و اضطرابهای فردی را نشان می‌دهند که در آن شخصیتهای نمایشنامه‌هایش محکوم به شکستی ابدی‌اند، زیرا قادر نیستند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند. زمان و فضا در آثار اولیه‌ی او همچون رؤیا حد و مرز ندارند. اما آثار بعدی‌ی او به تدریج گرایش بیشتری به جامعه نشان می‌دهند، بویژه پس از ۱۹۵۶ هنگامی که آدامف آثار پیشین خود را طرد می‌کند و به‌شیوه‌ی برشت می‌گراید. نظرگاه تازه‌ی او را به خوبی می‌توان در نمایشنامه‌ی پائولو پائولی[109] (۱۹۵۷) مشاهده کرد. این نمایشنامه اظهار نظری است درباره‌ی ماده‌گرایی و ریاکاری‌ی نهفته در پس جنگ جهانی‌ی اول، و نمایشنامه‌ی بهار ۷۱[110] (۱۹۶۰) او تجلیل از مردانی است که در سال ۱۸۷۱ کمون پاریس[111] را به‌وجود آوردند. این تغییر مشی اهمیت آثار او را در نزد مردم پایین آورد، چنان که در هنگام مرگش محبوبیت او پایینتر از رقبای اصلی‌ی او در تئاتر ابسورد بود.

ابسوردیسم (پوچ‌انگاری) هرگز نهضتی آگاهانه و به دقت تعریف شده نبوده است. این اصطلاح پس از انتشار کتاب تئاتر ابسورد[112] (۱۹۶۱) نوشته‌ی مارتین اسلین[113] بر سر زبانها افتاد و چون نهضت آگاهانه‌یی نبود مشکل بتوان نویسندگانی را که به این موج تعلق دارند به دقت مشخص کرد. ابسوردیسم، به عنوان یك برچسب، چندان گسترده نبود تا همه‌ی درام‌نویسان این دوره‌ی فرانسه را که تعدادشان نیز فراوان است، تحت‌تأثیر قرار دهد. در میان نویسندگانی که احتمالاً ربطی به این موج نداشتند چند تن دارای اهمیت بیشتری بودند، از جمله: ژاك اُدیبرتی[114] (۱۸۹۹ - ۱۹۶۵) که در آثاری چون کوآ - کوآ[115] (۱۹۴۶)، میهمانی‌ی شوم[116] (۱۹۴۸)، زن مالك[117] (۱۹۶۰)، و اتاقك نگهبانی[118]، نیروی شرارت و نیروی جنسی را در امور انسانی مورد تأکید قرار داده است؛ ژرژ شِه‌آده[119] (۱۹۱۰ - ....) که نمایشنامه‌های عصرانه با گفتار حکیمانه[120] (۱۹۵۴)، افسانه‌ی واسکو[121] (۱۹۵۶)، و سفر[122] (۱۹۶۱) از او، با ترکیبی از خیالپردازی، زبان صریح و عشق به انسانیت، آثار ژیرودو را به یاد می‌آورند؛ و ژان تاردیو[123] (۱۹۰۳ - ....) که آثارش منحصر به تك‌پرده‌های «مجلسی» بودند و در نمایشنامه‌هایی مثل گیشه‌ی اطلاعات[124] (۱۹۵۵) و الفبای زندگی‌ی ما[125] (۱۹۵۹) برده شدن انسان در مقابل قراردادها و سنتهای اجتماعی را طرح می‌کند.

غالب آثار پیشرو یا آوان - گارد نخستین‌بار در تئاترهای کوچك و پرت افتاده و توسط جوانان ماجراجو اجرا شدند که بسیاری از آنها به‌شدت تحت‌تأثیر آرتو بودند و بعدها از نظر فرانسوی‌ها کارگردانهای معتبری شناخته شدند. مهمترین این کارگردانها احتمالاً روژه

تصویر ۱۷.۱۸. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی سیاهان نوشته‌ی ژان ژنه که توسط دوبلن طراحی و کارگردانی شده است.

بلَن[26] (۱۹۰۷ – ....)، مرید آرتو، بود که پس از سالها همکاری با دولَن و بارو، و پس از سال ۱۹۴۹، از منادیان نهضت ابسوردیسم شد. او را بویژه به خاطر اجرای آثار بکت ستوده‌اند. کارگردانهای معتبر دیگر پاریسی در این دوره عبارتند از آندره رِیباز[27] (۱۹۲۲ – ....) که نخستین‌بار اُدیبرتی[28]، دوگِلدُرُد و یونسکو را به تماشاگران پاریسی معرفی کرد. رِیباز پیش از پذیرفتن مدیریت مرکز دراماتیك تورکوئن[29] در ۱۹۶۰ با تعدادی از تئاترهای پیشرو همکاری کرد؛ ژُرژ ویتالی[30] (۱۹۱۷ – ....) که پیش از تأسیس تئاتر لابرویه[31]، در ۱۹۵۳ با ریباز کار کرد؛ ژان – ماری سِرو[32] (۱۹۱۵ – ....)، شاگرد دولَن که پیش از آنکه تئاتر دو بابیُن[33] را در ۱۹۵۲ به همراه بلن به راه اندازد آثار اولیه‌ی آدامف را کارگردانی کرد و بعدها مدیریت چندین تئاتر را عهده‌دار شد؛ و ژاك فابری[34] (۱۹۲۵ – .....) که ابتدا با ویتالی و رِیباز کار کرد و سپس خود یك شرکت مستقل نمایشی به راه انداخت و در آنجا با اجرای فارسهای موفق مشهور شد. به این کارگردانهای فرانسوی می‌توان چند تن دیگر را نیز افزود: نیکلاس بانای[35] (۱۹۲۶ – ....)، مارسل کووِلیه[36] (۱۹۲۴ – ....)، میشل دوره[37] (۱۹۲۵ – .....)، ژاك پولبه‌ری[38] (۱۹۲۸ – ....)، و ژاك موکلر[39] (۱۹۱۹ – ....). این کارگردانها کار خود را به عنوان پیشرو آغاز کردند و بعدها با گروه‌های تثبیت شده‌یی چون کمدی فرانسز و تئاتر دو فرانس[40] به همکاری پرداختند.

هنگامی که ژنرال دوگل[41] بر سر کار آمد تئاتر فرانسوی تقریباً به‌طور کامل از تأثیرات سالهای جنگ شفا یافته بود. هنرمندان فرانسوی در این زمان در نزد منتقدان چندان اعتبار یافتند که در هیچ کشوری سابقه نداشت. در ۱۹۵۹ دولت دوگل سیاستهایی را در پیش گرفت که پس از ۱۹۶۰ تئاتر فرانسه را عمیقاً تحت‌تأثیر قرار داد.

## تئاتر و درام آلمان، ۱۹۴۰ - ۱۹۶۰

با شکست آلمان در ۱۹۴۵ به دست متفقین همه‌ی تئاترهای آلمانی برای مدتی تعطیل‌شدند، اما بزودی تحت نظارت نیروهای پیروز بازگشایی شدند. پس از ۱۹۴۵ تئاتر آلمان به‌سرعت رشد کرد و در دهه‌ی ۱۹۶۰ یکی از مستحکمترین تئاترهای جهان شد. با آنکه پس از





۱۹۴۵ آلمان تقسیم شده بود اما تئاترهای آلمان غربی و آلمان شرقی از بسیاری جهات مشابه ماندند. در هر دو آلمان سازمان قدیمی‌ی تئاترهای تحت‌الحمایه‌ی دولت به کار خود ادامه دادند. در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰، ۱۷۵ تئاتر حرفه‌یی در آلمان غربی وجود داشت که ۱۲۰ تای آنها دولتی بودند و در آلمان شرقی حدود ۱۳۵ تئاتر وجود داشت که همگی دولتی بودند. تقریباً هر شهر آلمانی یك شرکت دراماتیك و یك گروه اپرا و باله با کیفیت خوب در اختیار داشت. همه‌ی گروه‌های تحت حمایت دولت زیر نظر یك مدیر (یا ناظر) که از طرف شهرداری تعیین می‌شد اداره می‌شدند و همه‌ی تئاترها جمعی کارگردان و طراح در اختیار داشتند. یك «درام‌شناس[42]» (دراماتورژ) این شرکتها را در انتخاب نمایشنامه و مسائل دیگر هنری راهنمایی می‌کرد.

در میان ممتازترین کارگردانهای آلمانی پس از جنگ چند تن قابل ذکرند: بولسلاو بارلُگ[43]، فریتس کُرتنر[44]، ویلی اشمیت[45]، ولفگانگ لانگُف[46]، ولفگانگ هاینتس[47]، و بنو بِسِن[48]، در برلن؛ هاری بوشویتس[49]، در فرانکفورت – آن – مِین؛ گوستاو گروندگِنز[50] و اسکار فریتس شوه[51] در هامبورگ؛ کارلهاینتس اشترو[52] در دُسلدُرف؛ هاینتس هیلپرت[53] در گوتینگن؛ رودُلف سلنر[54] در دارمشتات و برلن؛ گونتر رنر[55] در مونیخ؛ هانس شالا[56] در بوخوم؛ و کارل کایسر[57] در لایپزیگ. در ۱۹۴۱ اِروین پیسکاتور به آلمان بازگشت و در آنجا به‌عنوان کارگردان با چند گروه همکاری کرد و در عین حال تا هنگام مرگش در ۱۹۶۶، مدیریت تئاتر فرای فولکس بن[58] در برلن غربی را بر عهده داشت. تأثیرگذارترین طراحان آلمانی عبارت بودند از کاسپار نِهِر[59] (۱۸۹۷ – ۱۹۶۲) وتئو اوتو[60] (۱۹۰۴ – ۱۹۶۸) که هر دو رهیافت برشت را برگزیده بودند. آن دو بودند که طراحی را در تئاتر آلمانی به سوی تئاتریگری[61] ــ یعنی کاربرد صریح وسایل تئاتری در صحنه ــ سوق دادند. آنها با آنکه در طرحهای خود از عناصر واقعگرا استفاده می‌کردند اما معمولاً مکان را با پرده‌هایی تزیینی، پس‌زمینه‌ی فیلم و اسلاید، معدودی تزیینات معماری، و نور برای ایجاد فضا، نشان می‌دادند. طراحان ممتاز دیگر در تئاتر آلمانی عبارتند از ماکس فریتش[62]، کارل گرونینگ[63]، هلموت یورگنز[64]، ویلهلم رِینکینگ[65]، رودُلف هاینریش[66]، و کارل فُن آپن[67].

با آنکه بیش از ۱۰۰ تئاتر آلمانی در طول جنگ ویران شده بود، اما پس از ۱۹۵۰ به طور شگفت‌انگیزی غالب آنها بازسازی شدند. در بناهای تازه دیدگاه‌های تماشاگران تا حد زیادی اصلاح شد، غرفه‌ها برچیده شد و از تعداد ایوانها کاسته شد. تأکید بر وسایل ماشینی در صحنه پس از جنگ نیز ادامه یافت. مثلاً تئاتر شیلر[68] که در ۱۹۵۱ در برلن غربی ساخته شد، صحنه‌های قابل تغییر، بالاکشها و سکوی گردان داشت. غالب تئاترها در این دوره نیز شکل صحنه‌ی پروسینیوم را حفظ کردند. معدودی تئاتر کوچك که به عنوان تئاتر فرعی در دل تئاترهای اصلی ساخته می‌شدند، انعطاف بیشتری داشتند اما در این تئاترها نیز از نظر ارتباط فضا (ارتباط صحنه و جایگاه) تجربیات اندکی انجام گرفت.

پس از جنگ، علاوه بر گروه‌های دائمی‌ی مستقر در تئاترها، جشنواره‌ها نیز حائز اهمیت بسیار شدند. معروفترین جشنواره‌ی آلمانی جشنواره‌ی بایروت[69] بود (که در ۱۹۵۱ به سرپرستی‌ی ویلاند واگنر[70] احیا شد و او تا پایان حیاتش در این مقام ماند و سپس ولفگانگ



تصویر ۱۸.۱۸. (*) طرحی از کاسپار نهر برای نمایشنامه‌ی مادر، که در ۱۹۳۲ تهیه شد.

واگنر(۱۷۱) جای او را گرفت). پس از جنگ، اپراهای واگنر برای نخستین‌بار با سرمایه‌ی اندك و به صورت ساده، بسیار شبیه به آنچه آپیا در نظر داشت، در تالار بایروت به صحنه رفتند. در این اجراها واقعگرایی‌ی تاریخی که از دوران واگنر به بعد همواره رعایت می‌شد کنار گذاشته شد. روش تازه از طرف سنت‌گرایان به‌شدت مورد اعتراض قرارگرفت، اما دیگران آن را به‌خوبی پذیرفتند. در ۱۹۷۳ خانواده‌ی واگنر بسیاری از اختیارات خود را در اداره‌ی جشنواره‌ها و بایگانیهای وسایل صحنه که از دوران ریشارد واگنر پایه‌ریزی شده بود واگذار کردند. این بایگانیها همچنان برجا ماندند و قرار شد «چنانچه جانشان بهتری پیدا نشوند» خانواده‌ی واگنر جشنواره‌های آینده را اداره کنند. یادبود صدمین سال جشنواره‌ی بایروت در ۱۹۷۶ با سروصدای بسیار برپا شد و موجب ارزیابیهای متعددی درباره‌ی دستاوردها و آینده‌ی این جشنواره شد.

در میان شرکتهای نمایشی‌ی آلمانی دو گروه ــ برلینر آنسامبل(۱۷۲) و کُمیش اُپر(۱۷۳) ــ شهرت کم‌نظیری به دست آوردند. نمایشهای برلینر آنسامبل محدود به اجرای آثار اخیر برشت بود. پس از بازگشت برشت به اروپا در ۱۹۴۷، نمایشنامه‌های او به‌سرعت به مجموعه‌های نمایشی‌ی غالب گروه‌های آلمانی راه یافتند و نظریه‌های تئاتری‌ی او در سراسر جهان شناخته شدند و اجراهای برلینر آنسامبل از آثار برشت شهرت او را تثبیت کردند.





تصویر ۲۰.۱۸. صحنه‌یی از تنهاوزر اثر ریشارد واگنر که توسط ویلاندواگنر در سال ۱۹۵۴ در تئاتر بایروت اجرا شد. فقدان دکورهای سه بعدی و وابستگی صحنه به‌نور قابل توجه است. این اجرا کسانی را که طرفدار دکور سه بعدی و اجراهای پیش از جنگ جهانی دوم در این تئاتر بودند عصبانی کرد. برگرفته از کتاب صحنه‌ی تئاتر از سال ۱۹۳۵.

برلینر آنسامبل در سال ۱۹۴۹ با نمایشنامه‌ی ننه دلاور آغاز به‌کار کرد و تامدتی تئاتر مستقلی در اختیارنداشت و همراه با گروه دیگری در تئاتر دویچس نمایش می‌داد. در ۱۹۵۴ زندگی‌ی تازه‌ی خود را در تئاتر - آم - شیفبوئردام(۱۷۴)، تئاتری که برشت خود نمایشنامه‌ی اپرای سه‌پولی را در ۱۹۲۸ اجرا کرده بود، آغاز کرد. هنگامی که این گروه در ۱۹۵۴ و ۱۹۵۵ در پاریس ظاهر شد شهرتی جهانی به دست آورد و هنوز هم یکی از بهترین گروه‌های نمایشی‌ی جهان محسوب می‌شود. پس از درگذشت برشت در ۱۹۵۶ گروه برلینر آنسامبل به سرپرستی‌ی هلنه وایگل(۱۷۵) (۱۹۰۰ - ۱۹۷۱)، همسر برشت که از همان آغاز کار نیز مدیر آن بود، به کار خود ادامه داد. کارگردانهای بعدی‌ی این گروه نیز شیوه‌های برشت را پیروی کردند.

اعتبار برلینر آنسامبل مدیون تمرینهای طولانی و دقیقی بود که گاه تا شش ماه طول می‌کشید. پس از حاضر شدن هر نمایش یك کتاب الگو (مدل بوخ(۱۷۶))، حاوی‌ی ۶۰۰ تا ۸۰۰ عکس از صحنه‌های مختلف تهیه می‌شد. پس از چاپ کتاب الگو(۱۷۷)، بود که بسیاری از تهیه‌کنندگان آثار برشت که هرگز اجرایی از او را ندیده بودند، تحت‌تأثیر قرار گرفتند. برلینر آنسامبل همچنین سهم زیادی در تثبیت نظریه‌های برشت داشت زیرا تأکیدهای انسانی و اجتماعی‌ی آثار او جایگزین تئاتر ابسورد شده بود (در حالی که در تئاتر ابسورد اضطرابهای شخصی‌ی انسان مورد تأکید بود). از طرف دیگر چون برشت شیوه‌یی ناواقعگرا داشت و همچون ابسوردیست‌ها طنز و شوخی‌ی بسیار به کار می‌برد، از سال ۱۹۶۰ به بعد این دو رهیافت درهم ادغام شدند.

پس از درگذشت هلنه وایگل مدیریت برلینر آنسامبل را روت برگهاوس(۱۷۸) بر عهده گرفت اما در ۱۹۷۴ که این گروه بیستمین سال تأسیس خود را جشن می‌گرفت سرزندگی‌ی خود را تا حد زیادی از دست داده



تصویر ۱۹.۱۸. (*) ماکتی از تئو اُتو برای نمایشنامه‌ی آندورا نوشته ماکس فریش که در ۱۹۶۱ در شاوشپیلهاوس اجرا شد



**تصویر ۲۱.۱۸.** اجرایی از برلینر آنسامبل از نمایشنامه‌ی **دایره‌ی گچی قفقازی** اثر برشت، که توسط کارل فن آپن طراحی شده است. برگرفته از کتاب **صحنه‌ی تئاتر از سال ۱۹۳۵**

بود. خانه برگهاوس برای اجتناب از اینکه تئاترش صرفاً موزه‌ی برشت باشد کوشید گروه را با اجرای آثار کاملاً تجربی از جمله بیداری‌ی بهار اثر ودکیند و مادموازل ژولی اثر استریندبرگ احیا کند. کوششهای او اعتراضهای شدیدی را به همراه داشت و از جانب برخی از منتقدان به «افراط در فرمالیسم» متهم شد. باید منتظر بود و دید که آیا برلینر آنسامبل قادر است با همان کیفیتی که به او شهرت جهانی داده سرپا بماند یا نه. (سال ۱۹۷۷)

کُمیش اُپر در ۱۹۴۷ توسط والتر فلسنشتاین[879] (۱۹۰۱ – ....) تأسیس شد و همو بود که سبك واقعگرایی‌ی به‌شدت گلچین شده را در گروهش تثبیت کرد. آثار فلسنشتاین، با تمرینهای طولانی و جدی و نظارتی که بر همه‌ی عناصر هنری‌ی آن اعمال می‌کرد، تفاوت فاحشی با اپراهای مرسوم دوران او داشت. این تئاتر به‌سرعت یکی از محبوبترین تئاترهای آلمان غربی شد و با اجرای نمایش در کشورهای دیگر شهرتی جهانی نیز به دست آورد، چنان که اندکی پایینتر از برلینر آنسامبل قرار گرفت. شهرت فلسنشتاین به عنوان مدیر گروه فرصتهای خوبی برای او فراهم آورد و به او امکان داد تا آثار غیر موزیکال را نیز کارگردانی کند. بهترین نمایشهای غیر موزیکال او آنهایی بودند که در تئاتر بورگ در وین به صحنه برد.

در اتریش نیز بازسازی‌ی تئاترها با آلمان همزمان شد. تا دهه‌ی ۱۹۶۰ سی‌وشش تئاتر در اتریش وجود داشت که بیست‌تای آنها در وین بودند. چند تئاتر اتریشی، از جمله اشتاتس اُپرا[880] و فولکس اُپر[881] ویژه‌ی نمایش اپرا؛ تئاتر بورگ و تئاتر آکادمی[882] ویژه‌ی نمایش درام و همچنین تئاتر – این – دِر – یوزفشتات[883] و فولکس تئاتر[884] از شهرداری کمك مالی دریافت می‌کردند. جشنواره‌ی سالتسبورگ نیز در





**تصویر ۲۲.۱۸.** (*) هلنه وایگل، همسر برشت در نقش مادر در نمایشنامه‌ی **ننه دلاور** اثر برشت. بازی هلنه وایگل الگویی برای نمایشهای برشتی محسوب می‌شد.

۱۹۴۶ کار خود را دوباره آغاز کرد و یکی از بهترین جشنواره‌های جهان ارزیابی شد.

با آنکه آلمان و اتریش توانستند بهترین تئاترهای تحت حمایت دولت را به وجود آورند اما درام‌نویسان ممتاز و تازه‌یی عرضه‌نکردند، زیرا تا دهه‌ی ۱۹۵۰ هنوز برشت مهمترین درام‌نویس آلمانی‌شناخته‌می‌شد که همه‌ی آثار مهم خود را پیش از ۱۹۴۶ نوشته بود. زوک – مِیر نیز پس از جنگ به آلمان بازگشت اما هرگز نتوانست آثاری به اهمیت طنزهای پیش از جنگ خود از جمله ناخدایی از کوپه‌نیک[885] بنویسد. آثار اخیر زوك‌میر عبارتند از: نماینده‌ی شیطان[886] (که در ۱۹۴۸ اجرا شد و نمایشی از ستمگریهای حزب نازی بود)؛ تور سرد[887] (۱۹۵۶)، درباره‌ی وضع دستور فیزیکدانهای اتمی؛ و طبل توخلی[888] (۱۹۷۵)، که بازسازی‌ی یك افسانه‌ی پریان با استفاده از مسائل سیاسی‌ی روز بود. ولفگانگ بورشرت[889] (۱۹۲۱ – ۱۹۴۷) با یك نمایشنامه به نام مردی از غربت[890] (۱۹۴۷) به شهرت رسید. این نمایشنامه داستان سربازی است که از جنگ با دشمنان بازگشته و اکنون باید خود را با زندگی‌ی عادی تطبیق دهد، اما پیش از آنکه توفیقی به دست آورد می‌میرد. فریتس هوخوالدر[891] (۱۹۱۱ – ....) با نمایشنامه‌های تجربه‌ی مقدس[892] (۱۹۴۳)، تبعیدی[893] (۱۹۴۵)، و مدعی‌العموم[894] (۱۹۴۹) تماشاگران زیادی را در کشور خود جلب کرد. آثار او پرسشهای زیادی را در باب

مسئولیت فردی و گناهان اجتماعی برمی‌انگیزند اما خارج از کشورهای آلمانی زبان طرفداری ندارند.

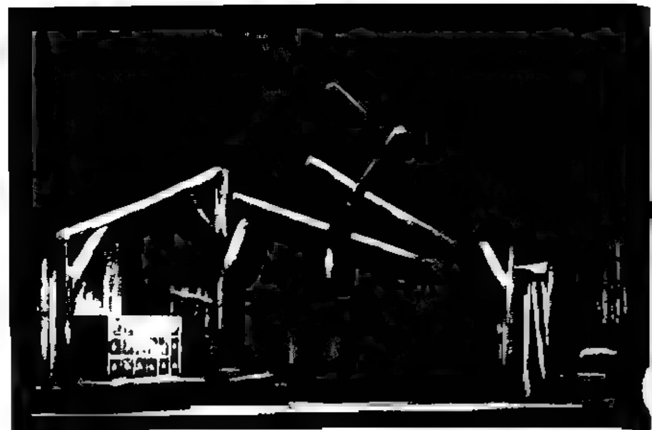
بهترین درام آلمانی در دهه‌ی ۱۹۵۰ را دو نویسنده‌ی سوییسی، فریش و دورنمات، نوشتند که هر دو توسط کورت هیرشفلد[195] و اُسکار والترلین[196] از تئاتر زوریخ به نوشتن ترغیب شده بودند. در دوران سلطه‌ی نازی‌ها بسیاری از هنرمندان آلمانی به زوریخ مهاجرت کرده بودند، از این‌رو تئاتر زوریخ یکی از بهترین تئاترهای جهان شده بود. ماکس فریش[197] (۱۹۱۱ - ....) معمار، در ۱۹۴۴ به نمایشنامه‌نویسی روی آورد. شهرت او در درجه‌ی اول مدیون سه نمایشنامه است، دیوار چین[198] (۱۹۴۶)، بیدرمان و آتش‌افروزان[199] (۱۹۵۸)، و آندورا[200] (۱۹۶۱) که هر سه موضوع گناه را بررسی می‌کنند. فریش در همه‌ی آثار خود ابتدا نگاهی به گذشته می‌اندازد. شخصیتهای آثار او دلایل عقلانی‌ی عریض و طویلی برای اعمال خود به دست می‌دهند، اما هیچ‌یك از ته‌دل مسئولیتی را نمی‌پذیرد.

اگرچه ماکس فریش جهانی پاك و راستین را جست‌وجو می‌کند، اما چنان می‌نماید که در آثار او چنین جهانی قابل حصول نیست زیرا انسان از خطاهای خود پند نمی‌گیرد. او با اخذ تکنکهای وایلدر، استریندبرگ، برشت و دیگران، جست‌وجوها و ناامیدیهایش را در شکل نمادهایی خیال‌آمیز و کابوس مانند به نمایش می‌گذارد.

فریدریش دورنمات[201] (۱۹۲۱ - ....) نوشتن را از ۱۹۴۷ آغاز کرد. در میان آثار فراوان او نمایشنامه‌های دیدار[202] (۱۹۵۶)، پزشکان[203] (۱۹۶۲)، بازی استریندبرگ[204] (۱۹۶۹)، و همکار[205] (۱۹۷۳) از همه موفقتر بوده‌اند. او نیز همچون فریش به مسائل اخلاقی می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که آنها به‌طور رضایتبخش قابل‌حل نیستند، زیرا انسانِ این دوره به خاطر قدرت و ثروتی که به دست آورده به انحطاط کشیده شده است. دورنمات بسیار بیش از فریش از درگیر شدن در مسائل اجتناب می‌کند. او بر جنبه‌های



تصویر ۲۳.۱۸. صحنه‌یی از اجرای فلوت جادویی اثر موزار که در ۱۹۵۴ توسط والتر فلسنشتاین در کمیش اُپر نهیه شد. طراح رُدُلف هاینریش. برگرفته از کتاب تئاتر جهان.

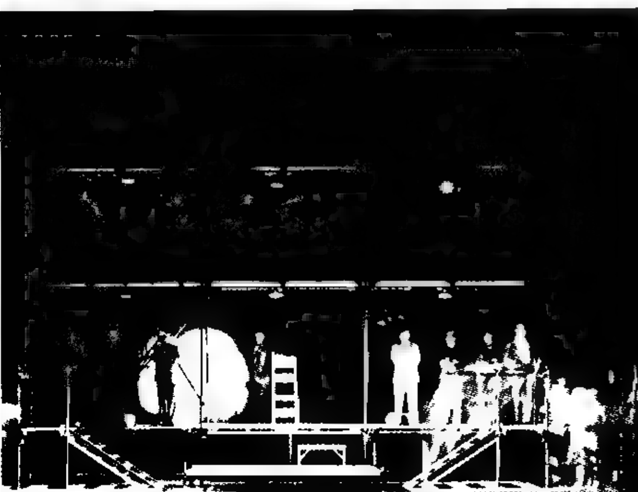


تصویر ۲۴.۱۸. (●) طرحی از هپ وان دلفت، برای نمایشنامه‌ی مسافرخانه نوشته‌ی هوخوالدر که در ۱۹۶۰ در آمستردام تهیه شده است.

غریب شریف انسانی، آن‌هم در لباس کمدی سیاه، تأکید می‌گذارد. اگرچه دورنمات معمای حل ناشدنی‌ی اخلاق را مدنظر دارد اما به نظر او انسانها به طور غریزی فاسدند، چه این فساد نتیجه‌ی قدرت‌طلبی و حرص باشد چه اتفاقی. او با فاصله گرفتن از مسائل بشری و انتخاب شیوه‌یی طعنه‌آمیز می‌کوشد از تلخی بپرهیزد.

غالب درامهای پس از جنگ آلمانی به گناهی پرداخته‌اند که مربوط به شرایط سیاسی و اجتماعی وسیعتری از کردار یك فرد یا یك کشور است، از این‌رو تا حد زیادی با درام ابسورد فرانسوی تفاوت دارند. در حقیقت درام ابسورد در آلمان پیروان معدودی به دست آورد. در میان نویسندگان ابسوردیست آلمانی گونتر گراس[206] (۱۹۱۷ - ...) شاید از همه بهتر باشد. او در نمایشنامه‌ی آشپزهای شریر[207] (۱۹۵۷) داستان یك دسته‌ی رقیب را می‌گوید که می‌کوشند دستور پخت سوپی را به دست آورند (سوپ در اینجا احتمالاً نماد یك تجربه‌ی پرارزش انسانی است) تا بتوانند بر طبق آن سوپ بپزند. گراس در دهه‌ی ۱۹۶۰ از ابسوردیسم جدا شد و شیوه‌ی برشتی را برگزید. او در نمایشنامه‌ی توده در حال تمرین انقلاب[208] (۱۹۶۶) شورش کارگران برلن شرقی را در چهارچوب تمرین نمایشنامه‌ی کوریولانوس[209] اثر برشت جا می‌دهد تا بتواند حال را با گذشته مقایسه کند.

به‌طور کلی با آنکه آلمان توانست پس از جنگ



تصویر ۲۵.۱۸. (●) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی دیوار چین نوشته‌ی ماکس فریش، که در سال ۱۹۵۶ در تئاتر مردم در وین اجرا شده است. طراح گئورگ اشمیت، کارگردان گوستاو مانکر.



**تصویر ۲۶.۱۸.** صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **پزشکان** نوشته‌ی دورنمات که توسط هانس شویکارت، در ۱۹۶۲ در تئاتر کامرشپیل، مونیخ اجرا شده است. برگرفته از کتاب **تئاتر جهان**.

تئاتر مقتدری به وجود آورد اما در اجرای آثار تازه‌ی نمایشی موفقیتی حاصل نکرد. با این حال با وجود نویسندگانی چون برشت و نویسندگان اجتماعی‌ی دیگر توانست تأثیر عمیقی بر تحول تئاتر جهان پس از جنگ بگذارد.

## تئاتر و درام آمریکایی ۱۹۶۰ - ۱۹۴۰

پس از جنگ جهانی دوم بانفوذترین چهره‌های تئاتر آمریکا دوتن بودند، الیا کازان[۲۱۰] کارگردان و جو مایلتسینر[۲۱۱] طراح، زیرا کار مشترك این دو بر روی نمایشنامه‌های اتوبوسی به نام هوس (۱۹۴۷) نوشته‌ی تنسی ویلیامز و مرگ فروشنده نوشته‌ی آرتور میلر بود که رهیافت نمایشی‌ی تئاتر آمریکا را تا حدود ۱۹۶۰ تعیین کرد. نفوذ مایلتسینر موجب شد که دکورهای آمریکایی از واقعگرایی فاصله بگیرند. گو اینکه همچنان جنبه‌های تماشایی‌ی خود را به وضوح حفظ کردند. این «واقعگرایی‌ی تئاتری شده»[۲۱۲] اساساً دنباله‌ی نوآوریهای دهه‌ی ۱۹۲۰ بود. از طرف دیگر شیوه‌ی بازیگری هر روز بیشتر به حقایق روانشناختی رومی‌آورد و از شخصیتهای نمایش انگیزه‌های درونی طلب می‌کرد و شیوه‌یی که ادامه‌ی کار تئاتر گروه بود و در کارگاه بازیگران (اکترز استودیو) تدریس می‌شد.

کارگاه بازیگران در ۱۹۴۷ توسط رابرت لوییس[۲۱۳]، الیا کازان و شریل کراوفورد[۲۱۴] تأسیس شد (هرچند لی استراسبرگ هنوز قدرت حاکم بر آن بود) تا امکان تجربه در شیوه‌ی استانیسلاوسکی را فراهم آورد. مارلُن براندو[۲۱۵] (۱۹۲۴ - ....) از شاگردان این کارگاه در نمایشنامه‌ی اتوبوسی به نام هوس نقش استانلی کوالسکی[۲۱۶] را به صورت مردی عامی با بیانی نامفهوم و موجودی با اعتماد به نفس عظیم، شخصیت‌پردازی کرد چنان که سبك کارش نمونه‌ی سبك کارگاه بازیگران شناخته شد. این نوآوری، یعنی بازی‌ی جدی با گفتاری غیرمعمول. لباس کثیف و رفتار بی‌نزاکت تخیل تماشاگران را به کار می‌انداخت و به همین سبب بود که رهیافت او مورد تقلید بسیار قرار گرفت. همچنین، و شاید به اشتباه، شایع شد که کارگاه بازیگران خود اجازه می‌دهد که بازیگران روان ناخودآگاه خود را بیرون بریزند، از این‌رو مهارت لازم را برای فرا افکندن





**تصویر ۲۷.۱۸.** صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **اتوبوسی به نام هوس** نوشته‌ی تنسی ویلیامز که توسط الیا کازان کارگردانی شده است. در این نمایشنامه مارلون براندو، کیم هانتر، کارل مالدن، و جسیکا تندی ایفای نقش کرده‌اند. طرح صحنه جو مایلتسینر.

شخصیت‌نمایشنامه‌به‌دست‌نمی‌آورند. هرچند انتقاد بر این رهیافت اغراق‌آمیز بود اما لی‌استراسبرگ به راستی «حقیقت درونی[۲۱۷]» را رمز بازی‌ی خوب می‌شناخت و غالب آموزشهای کارگاه بر این هدف استوار بود. در ۱۹۵۶ کارگاه برای تربیت نویسندگان کارگاهی به راه انداخت و در ۱۹۶۰ کارگاهی نیز برای کارگردانها آغاز به کار کرد. به هر حال در دهه‌ی ۱۹۶۰ نفوذ کارگاه بازیگران رو به کاهش نهاد و توجه نمایشگران به نمایشهای ناواقعگرا و درامهای خاص یك دوره[۲۱۸] جلب شد که در این گرایش تازه رهیافت کارگاه نارسا می‌نمود. با این حال کارگاه بازیگران همچنان پرقدرت ماند.

پس از جنگ تئاتر از جانب تلویزیون به‌شدت تهدید شد. در ۱۹۴۸ تنها ۴۸ ایستگاه تلویزیونی در آمریکا وجود داشت. اما در ۱۹۵۸ این تعداد به ۵۱۲ رسید و بیش از ۵۰ میلیون دستگاه تلویزیون در اختیار مردم بود. همگام با سرگرمیهای رایگانی که این دستگاه برای مردم فراهم می‌آورد مخارج صحنه به‌سرعت افزایش می‌یافت. بین ۱۹۴۴ و ۱۹۶۰ قیمت بلیت تئاترها دو برابر شد. سرعت افزایش هزینه‌ی اجرای نمایشها حتی از این هم بیشتر بود. در این اوضاع تهیه‌کنندگان نمایش در جست‌وجوی راهی بودند تا تماشاگران بیشتر و سلیقه‌های متنوعتری را جلب کنند و از اجرای نمایشهایی که ممکن بود تماشاگران را بیازارد یا گیج کند پرهیز می‌کردند.

سقوط تئاترهای برادوی که از پیش از جنگ آغاز شده بود، پس از جنگ نیز ادامه یافت و در سالهای



**تصویر ۲۸.۱۸.** دو طرح از جو مایلتسینر برای نمایشنامه‌ی *مرگ یک فروشنده* نوشته‌ی آرتور میلر. تصویر بالا صحنه‌ی آغاز است که در زمان حال می‌گذرد. تصویر پایین مربوط به صحنه‌ی رجعت به گذشته است که در آن تصویر برگهایی بر صحنه منعکس می‌شد. تقدیمی از آقای مایلتسینر.





۱۹۴۹ - ۱۹۵۰ نفوذ آن به پایینترین حد خود رسید. در طول این سالها تنها پنجاه‌ونه نمایشنامه‌ی تازه به صحنه رفت، اما پس از آن به کندی این تعداد به حدود هفتاد رسید که در حقیقت بیش از آن مقدور نبود، زیرا در این دوره تعداد کمی تئاتر دایر وجود داشت (در دهه‌ی ۱۹۵۰ حدود سی تئاتر در برادوی برپا بود).

در اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ محدود شدن تئاتر آمریکایی به برادوی انگیزه‌یی شد تا تمهیداتی برای تغییر نظام تئاتر چیده شود. یکی از مهمترین کوششها در این راه جنبش آف - برادوی[۲۱۹] بود. هدف این جنبش اجرای نمایش در تئاترهای پرت افتاده یا مکانهای غیرتئاتری بود تا هزینه‌ی اجراها را پایین نگه دارند و ضمناً آثاری را که امکان نمایش برای جمع کثیر تماشاگران نداشتند در این تئاترها و برای تماشاگران محدودتر و برگزیده‌تری اجرا کنند. قدرت عمده‌ی جنبش آف برادوی پس از دهه‌ی ۱۹۵۰ آشکار شد، اما ریشه‌های آن را باید در تئاترهای کوچك دوران جنگ جهانی اول جست‌وجو کرد. این تئاترها که در دهه‌ی ۱۹۳۰ کم شده بودند در طول جنگ جهانی‌ی دوم بار دیگر رواج یافتند. در ۱۹۴۳ شهرداری‌ی نیویورك مسجد مکه[۲۲۰] در خیابان ۵۵ را گرفت و آن را به یك مرکز اجتماعات تبدیل کرد و در آنجا به نمایش اپرا، کمدیهای موزیکال، باله و درام با قراردادهای کوتاه‌مدت دست زد. این مرکز موفق شد به سرپرستی‌ی جین دال ریمپل[۲۲۱] (۱۹۱۰ - .....) گروه‌های بسیار خوب باله و اپرا تشکیل دهد، تا آنکه در ۱۹۶۶ به مرکز اجتماعات لینکلن[۲۲۲] نقل مکان کرد. همچنین در ۱۹۴۶ - ۱۹۴۷ اوا لوگالین[۲۲۳]، مارگارت وبستر[۲۲۴]، و شریل کراوفورد شرکتی به نام آمریکن رپرتوری[۲۲۵] به وجود آوردند (بنا بر الگوی شرکت سیویك رپرتوری[۲۲۶] متعلق به خانم لوگالین) و یك فصل نمایشی با شش نمایشنامه به راه انداختند اما بزودی مجبور به تعطیل آن شدند.

یکی از شاخصترین گروه‌های آف برادوی توسط تعدادی از کارگردانهای نسبتاً گمنام تأسیس شد. نخستین گروه کوچکی که مورد توجه وسیع قرار گرفت نیواستیج[۲۲۷] (صحنه‌ی تازه) نام داشت. این گروه در ۱۹۴۷ توسط دیوید هیل ویل[۲۲۸] پایه‌گذاری شد و همو بود که در ۱۹۵۰ یك صحنه‌ی گرد در بال روم[۲۲۹] هتل اِدیسُن در مرکز شهر به راه انداخت. اما منزلت واقعی‌ی این نوع تئاترها در ۱۹۵۲ با تأسیس سیرکل این دِسکوئر[۲۳۰] نمودار شد و با نمایشنامه‌ی تابستان و دود نوشته‌ی تنسی ویلیامز که قبلاً در برادوی شکست خورده بود، گشایش یافت و این بار مورد تحسین منتقدان قرار گرفت. بزودی تئاترهای آف برادوی به عنوان جایگزین قدرتمندی در مقابل نمایشهای تجارتی‌ی برادوی علم شدند. در فصل نمایشی‌ی ۱۹۵۵ - ۱۹۵۶ بیش از نود گروه آف - برادوی درنیویورک وجودداشتند و این گروه‌ها بودند، و نه برادوی، که نخستین‌بار آثاری از برشت، یونسکو و ژنه را در نیویورك به صحنه بردند.

در دهه‌ی ۱۹۵۰ دو گروه آف برادوی ــ سیرکل این دِسکوئر و تئاتر فونیکس[۲۳۱] ــ دارای اهمیت ویژه‌یی بودند. سیرکل این دسکوئر در ۱۹۵۱ توسط خوزه کینته‌رو[۲۳۲] (۱۹۲۴ - ....) و تئودور مان[۲۳۳] (۱۹۲۴ - ....) گشایش یافت. در این مکان که پیش از آن یك کاباره بود ارتباط بازیگر و تماشاگر کاملاً تأمین شده بود، گو اینکه تماشاگران تنها در سه جانب صحنه می‌نشستند. بازیگرانی چون جرالدین پیج[۲۳۴]، جیسُن رُباردز - پسر[۲۳۵]، جورج. سی. اسکات[۲۳۶]، و کالین دو

وُرست[۲۳۷]، در این تئاتر به شهرت رسیدند. کینته‌رو پس از موفقیتی که با اجرای نمایشنامه‌ی یخ‌فروش می‌آید نوشته‌ی اُنیل در ۱۹۵۶ به دست آورد، برای اجرای نمایشنامه‌ی سفر طولانی‌ی روز در دل شب در برادوی دعوت شد. موفقیت پیاپی گروه سیرکل این دسکوئر آن را به یکی از پرمنزلت‌ترین تئاترهای دهه‌ی ۱۹۵۰ بدل کرد. این گروه هنوز هم نقش مهمی در تئاتر آمریکا بر عهده دارد، اما نه چندان که در دهه‌ی اولِ آغاز کارش داشت.

تئاتر فونیکس در ۱۹۵۳ توسط نوریس هوتُن[۲۳۸] (۱۹۰۹ - ...) و تی. ادوارد هَمبلتُن[۲۳۹] (۱۹۱۱ - ....) در تئاتری پرت افتاده اما مجهز آغاز به کار کرد و برنامه‌یی وسیع از مؤلفانی چون آریستوفان، شکسپیر، تورگنیف، ایبسن، شاو، پیراندللو، یونسکو و مونترلان را به صحنه برد. این تئاتر کوشید نمایشنامه‌ها را به کارگردانهای مختلفی بسپارد و هر چند وقت یك بار بازیگران برجسته‌یی چون سیحان مك کنا[۲۴۰]، و رابرت رایان[۲۴۱] را برای اجرای نقش دعوت می‌کرد. تئاتر فونیکس از دهه‌ی ۱۹۵۰ یك گروه دائمی از بازیگران را استخدام کرد و به کارگردانی‌ی استوارت واگان[۲۴۲] در هر فصل یك سلسله نمایش به صحنه برد. این شکل کار تا دهه‌ی ۱۹۶۰ ادامه داشت تا آنکه هوتن و همبلتن، با وساطت انجمن هنرمندان تولید کننده[۲۴۳]، تهیه کننده‌ی اصلی‌ی نمایشهای آن شدند.

تئاتر آف - برادوی در دهه‌ی ۱۹۵۰ در صحنه‌های خود دست به تجربه‌ی زیادی نزد جز آنکه از صحنه‌ی گرد و صحنه‌ی کشیده هر دو استفاده می‌کرد. توجه این تئاتر بیشتر به مجموعه‌ی نمایشی بود و بر آن بود که درامهایی با کیفیتی بالاتر از برادوی را اجرا کند. گروه‌های آف برادوی اساساً به هنر می‌اندیشیدند.

پس از جنگ همچنین کوششهایی در جهت غیرمتمرکز کردن تئاترهای آمریکایی به عمل آمد. یکی از رهبران این گرایش آکادمی و تئاتر ملی‌ی آمریکایی[۲۴۴] (ANTA) بود که کنگره‌ی آمریکا فرمان تأسیس آن را در ۱۹۵۳ صادر کرد تا تئاترهای بیرون از نیویورك را جوان کند و فرهنگستانی برای تربیت افراد حرفه‌یی به وجود آورد. این آکادمی به علت عدم حمایت مالی موفقیت اندکی به دست آورد، هرچند خود مرکز عمده‌ی جمع‌آوری و تبادل اطلاعات تئاتری شد. پس از جنگ مارگو جونز[۲۴۵] نخستین گام را برای ایجاد تئاترهای محلی برداشت و در ۱۹۴۷ توانست تئاتری با صحنه‌ی گرد را با موفقیت فراوان در دالاس مستقر کند. گروه‌های پیشاهنگ دیگر عبارت بودند از تئاتر آلی[۲۴۶]، که در ۱۹۴۷ توسط نینا وَنس[۲۴۷] گشایش یافت؛ آرِنا استیج[۲۴۸] (صحنه‌ی گرد) که در ۱۹۴۹ توسط ادوارد منگوم[۲۴۹] و زلدا فیشاندلر[۲۵۰] در ایالت واشینگتن برپا شد؛ و کارگاه بازیگران[۲۵۱] که توسط ژول ایروینگ[۲۵۲] و هربرت بلاو[۲۵۳] در سن فرانسیسکو آغاز به کار کرد. غالب این گروه‌ها در آغاز با مشتی افراد غیرحرفه‌یی دست و پنجه نرم می‌کردند و به‌تدریج تماشاگرانی فراهم می‌آوردند. اما در ۱۹۵۹، هنگامی که بنیاد فورد[۲۵۴] برای گروه‌های کوچك و موفق کمك مالی در نظر گرفت، نهضت تئاترهای محلی قوت گرفت. بنابراین اگرچه دستاوردهای دهه‌ی ۱۹۵۰ در تئاتر آمریکا فراوان نبود اما بنیان بلندپروازی‌های دهه‌ی ۱۹۶۰ را ریخت.

جشنواره‌های تابستانی نیز بر تنوع نمایشهای آمریکایی می‌افزودند. در ۱۹۵۳ یك جشنواره‌ی شکسپیری در استراتفورد، اُنتاریو تأسیس شد. در این



جشنواره تیرون گاتری صحنه‌ی روباز را رواج داد. موفقیت این جشنواره و ارائه‌ی فضاهای متنوع صحنه‌یی در آن، نفوذ قاطعی بر تئاتر سراسر آمریکای شمالی بر جا نهاد. در ۱۹۵۵، در استراتفوردِ کانه تیکات نیز یك جشنواره‌ی شکسپیری تأسیس شد که تا به امروز هر ساله یك فصل نمایشی‌ی پانزده هفته‌یی در آن برپا می‌شود. جشنواره‌ی شکسپیری‌ی نیویورك[۲۵۵] نیز در ۱۹۵۴ توسط جوزف پاپ[۲۵۶] پایه‌گذاری شد. این جشنواره از سال ۱۹۵۷ در پارك مرکزی‌ی نیویورك نمایشهایی به طور رایگان عرضه می‌کرد که در ۱۹۶۲ شهرداری‌ی نیویورك تئاتر دِلاکورت[۲۵۷] را در آنجا به همین منظور ساخت. جشنواره‌های شکسپیری‌ی دیگری نیز همه‌ساله در آشلند (اورِگان)، سان دیه‌گو، و ایالتهای دیگر به وجود آمد. تئاترهای تابستانی که غالباً در مناطق تفریحی ساخته می‌شدند، رو به افزایش نهادند. به‌علاوه، در دهه‌ی ۱۹۶۰، حدود ۱۵۰۰ مؤسسه‌ی آموزشی و دانشگاهی رشته‌ی تئاتر را در برنامه‌های خود گنجاندند. بنابراین، گروه‌های بسیاری در آمریکا توانستند تمرکز تئاتر حرفه‌یی را در نیویورك جبران کنند.

.دت زمانی پس از جنگ چنان می‌نمود که آمریکا از نظر درام‌نویسی پربار است. این تصور با بازگشت آثار اُنیل به مجموعه‌های نمایشی و با موفقیتی که نمایشنامه‌ی یخ‌فروش می‌آید به دست آورد قوت بیشتری گرفت. اجرای نمایشنامه‌ی سفر طولانی‌ی روز در دل شب (که در ۱۹۵۷ اجرا شد) یکی از گیراترین حوادث دهه‌ی ۱۹۵۰ شناخته شد و آثار دیگر اُنیل نیز تحسین منتقدان را برانگیخت. مکسول اَندرسُن با آنکه در این دوره پایگاه پیشین خود را از دست داده بود همچنان به نوشتن آثار تازه‌یی مثل جُوآن اهل لورنِ[۲۵۸] (۱۹۴۶)، آنِ هزار روزه[۲۵۹] (۱۹۴۸)، و شش مرد طلایی[۲۶۰] (۱۹۵۸) ادامه داد. کلیفورد اُدِتز بخشی از منزلت پیشین خود را با نوشتن آثاری چون دختر دهاتی[۲۶۱] (۱۹۵۰) و هلوی شکفته[۲۶۲] بازیافت. ویلیام سارویان نیز با نمایشنامه‌ی غارنشینان[۲۶۳] (۱۹۵۷) به میدان آمد. لیلیان هلمن با نمایشنامه‌های باغ پاییزی[۲۶۴] (۱۹۵۱) و عروسکها در زیر شیروانی[۲۶۵] (۱۹۶۰)؛ اس. ان. بِرمن با نمایشنامه‌های باد سرد و گرما[۲۶۶] (۱۹۵۹) و آخر به خاطر چه کسی[۲۶۷] (۱۹۶۲)؛ و تورنتُن وایلدر با نمایشنامه‌ی واسطه[۲۶۸] به صحنه‌های آمریکایی بازگشتند.



تصویر ۲۹.۱۸. (*) تنسی ویلیامز
درام‌نویس آمریکایی که در آثارش به روان شخصیتها می‌پردازد

ممتازترین نویسندگان تازه‌ی آمریکایی در این دوره تنسی ویلیامز و آرتور میلر بودند. تنسی ویلیامز (۱۹۱۱ - ....) نخستین موفقیت خود را با نمایشنامه‌ی باغ وحش شیشه‌یی به دست آورد و بلافاصله موقعیت خود را با نمایشنامه‌های اتوبوسی به نام هوس[۲۶۹] (۱۹۴۷)، خالِ گل سرخ[۲۷۰] (۱۹۵۱)، گربه روی شیروانی‌ی داغ[۲۷۱] (۱۹۵۴)، اورفه نازل می‌شود[۲۷۲]



تصویر ۳۰.۱۸. (*) آرتور میلر درام‌نویس آمریکایی.

**(۱۹۵۷)** و **پرنده‌ی شیرین جوانی**[273] **(۱۹۵۹)** تحکیم کرد. اما در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ گفته شد که ویلیامز خود را تکرار می‌کند و از آن پس هم از اعتبارش در نزد منتقدان و هم از تعداد آثارش کاسته شد. به هر حال او همچنان به نوشتن آثار تازه همچون **شب ایگوانا**[274] **(۱۹۶۱)**، **واگن شیر دیگر در اینجا توقف نمی‌کند**[275] **(۱۹۶۲)**، **تراژدی‌ی تفریحی**[276] **(۱۹۶۶)**، و **ایسن است [سرگرمی]**[277] **(۱۹۷۶)** ادامه داد.

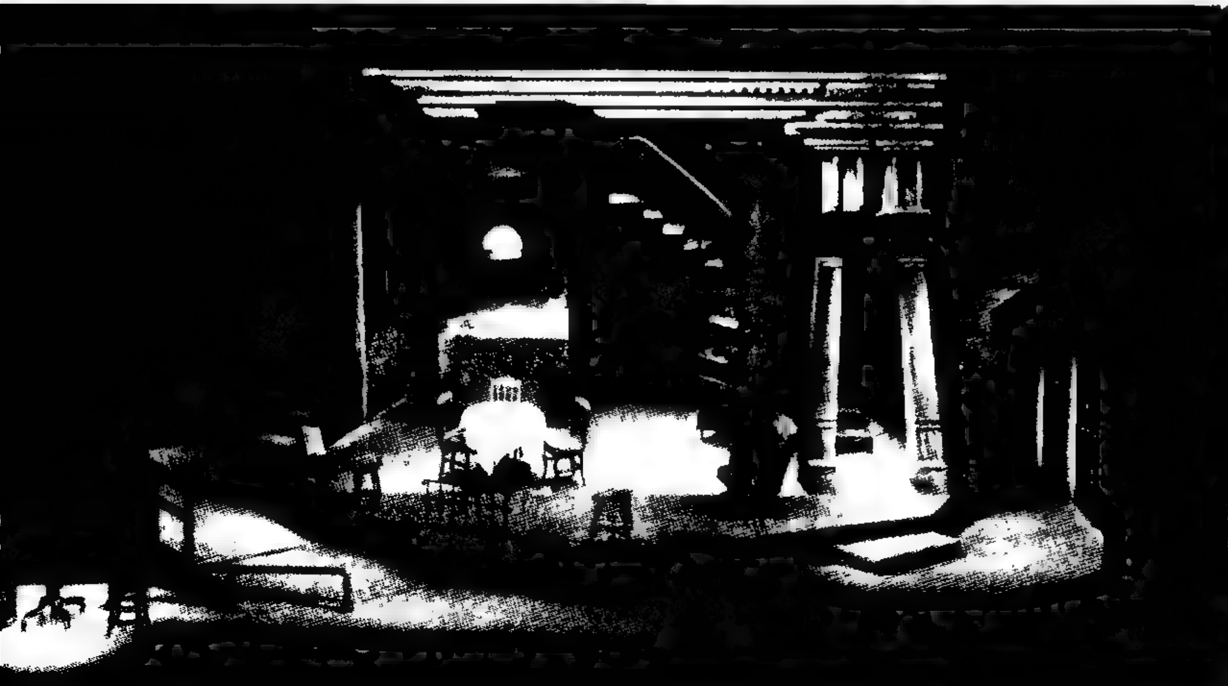
قدرت ویلیامز در آفرینش شخصیتهایش نهفته است. آنها در وضعی بحرانی و دشوار گرفتارند و می‌کوشند گذشته‌ی خود را جبران کنند، یا برآنند تا آینده‌یی بهتر از ورطه‌ی مبتذل و مادی‌ی کنونی برای خود دست و پا کنند. قهرمانان آثار او غالباً پس از یك شکست جسمی یا اخلاقی از شخصی تبهکار یا سنگدل، به‌تدریج از خیالات واهی‌ی خود دست می‌شویند. موقعیتهای شورانگیز آثار ویلیامز غالباً پایگاه اخلاقی‌ی او را کدر می‌کند و سرانجام معلوم نمی‌شود که بقای عشق و زیبایی در این جهان مادی به چه چیزی وابسته است. ویلیامز، برای تأثیر گذاشتن بر تماشاگر، اسباب تئاتری را به صورتی تخیل آفرین به کار می‌گیرد و گاه به طور آشکار از آن به عنوان وسیله‌یی برای ایجاد تمرکز بر واقعیت درونی‌ی شخصیتها و موقعیتهایش استفاده می‌کند. بین سالهای ۱۹۴۵ و ۱۹۶۰ هیچ مؤلف آمریکایی به اندازه‌ی تنسی ویلیامز تماشاگران را به خود جلب نکرده است.

آرتور میلر[278] **(۱۹۱۶ - ....)** نخستین موفقیت خود را با نمایشنامه‌ی **همه‌ی پسران من**[279] **(۱۹۴۷)** به‌دست آورد. این نمایشنامه‌ی ایبسن‌وار داستان صاحب یك کارخانه‌ی موتور هواپیماسازی است که منافع خود را فراتر از سلامت خلبانان در دوران جنگ قرار می‌دهد. شهرت امروز میلر مرهون سه نمایشنامه است: **مرگ یك فروشنده**[280] **(۱۹۴۹)**، **بوته‌ی آزمایش**[281] **(۱۹۵۳)**، و **نگاهی از پل**[282] **(۱۹۵۵)**. در میان آثار اخیر او، پس از **پاییز**[283] **(۱۹۶۴)**، **حادثه در ویشی**[284] **(۱۹۶۴)** و **آفرینش جهان و چیزهای دیگر**[285] **(۱۹۷۳)** تنها نمایشنامه‌ی **بهای خویشاوندی**[286] **(۱۹۶۸)** موفقیتی به دست آورد. همه‌ی آثار میلر حول و حوش یك مطلب دور می‌زنند. شخصیتهای او بر گرد ارزشهای محدودی (غالباً مادی) می‌گردند و هنگامی که دریافت مفیدتری از خود و نقش خود در جامعه می‌یابند راضی می‌شوند.

میلر را غالباً درام‌نویسی «اجتماعی» خوانده‌اند، اما باید گفت موضوع مورد علاقه‌ی او همواره اخلاق بوده است. به نظر میلر اگرچه جامعه ممکن است ارزشهای نادرستی بیافریند اما بر عهده‌ی فرد است تا نادرست را از درست تمیز دهد. او به روشنی ادعا می‌کند که حفظ اصالت و راستی‌ی فرد در جامعه میسر است. در میان آثار میلر **مرگ فروشنده** معمولاً بهترین اثر او شناخته شده است، شاید از آن رو که این نمایشنامه تضاد میان دستیابی به موفقیت مادی و حادثه‌جویی و خوشبختی در نزد آمریکاییان را با موفقیت تمام به نمایش درمی‌آورد.

در این دوره معدودی از نویسندگان دیگر آمریکایی توانستند از عهده‌ی وعده‌های خود برآیند:

تصویر ۳۲.۱۸. (*) صحنه‌ی نمایشنامه‌ی **نگاهی از پل** نوشته‌ی آرتور میلر، که مارتین ریت در سال ۱۹۵۵ در نیویورک به صحنه برده است. طراح بوریس آرونسن.





**تصویر ۳۱.۱۸.** صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **یخ فروش می‌آید** اثر اُنیل که در ۱۹۵۶ در سیر کل این دسکوئر به کارگردانی خوزه کنتهرو اجرا شده است



تصویر ۱۸.۳۳. (*) بری خیابان بلیکر نوشته‌ی جن کارلو منوتی، که در تالار اپرای بالتیمور در سال ۱۹۷۳ اجرا شد. طراح پیپ سالزر.

ویلیام اینج[287] (۱۹۱۳ – ۱۹۷۳) با آثاری نظیر سبای کوچولو، برگرد[288] (۱۹۵۰)، پیک‌نیک[289] (۱۹۵۳)، ایستگاه اتوبوس[290] (۱۹۵۵)، و تاریکی‌ی بالای پله‌ها[291] (۱۹۵۷) پیروان زیادی به دست آورد. اما آثار او امروز صرفاً روایت ساده‌دلانه‌ی دیگری از آثار ویلیامز می‌نمایند. درام‌نویسان محبوب دیگر در این دوره عبارتند از: رابرت اندرسن[292] (۱۹۱۷ – ....) با نمایشنامه‌های چای و همدردی[293] (۱۹۵۳)، و با این شرشر آب صدای تو را نمی‌شنوم[294] (۱۹۶۶)؛ آرتور لاورِنتس[295] (۱۹۱۸ – ....) با نمایشنامه‌های خانه‌ی آراسته[296] (۱۹۴۸)، و تصفیه حساب در جنگل[297] (۱۹۵۷)؛ و پَدی چایفسکی[298] (۱۹۲۳ – ....) با آثاری چون دهمین مرد[299] (۱۹۵۹)، و گیدئُن[300] (۱۹۶۱).

درام موزیکال همچنان محبوبترین شکل نمایشی در آمریکا بود و غالباً از آثار موفق و رمان و نمایشنامه گرفته تا داستانهای دیگر برای این نمایشها اقتباس می‌شد. ریچارد راجرز[301] (۱۹۰۲ – ....) و اسکار هَمِرستین[302] (۱۸۹۵ – ۱۹۶۰) با نمایشهای موزیکال چرخ چرخ عباسی[303] (۱۹۴۵)، جنوب اقیانوس آرام[304] (۱۹۴۹)، و شاه و من[305] (۱۹۵۱) الگویی را به جا نهادند که توسط دیگران پیروی شد، و از آن جمله‌اند آلن جِی لرنر[306] و فردریك لُوِه[307] با نمایشهای بریگادون[308] (۱۹۴۷)، و بانوی زیبای من[309] (۱۹۵۶)؛ و فرانك لوسر[310] با نمایشهای مردها و عروسکها[311] (۱۹۵۰) و شادترین آدم[312] (۱۹۵۶). تا مدتها این تصور وجود داشت که باید درامهای موزیکالی با عمق بیشتر نوشت. جیان کارلو منوتی[313] در این راه اپراهایی چون واسطه[314] (۱۹۴۷) و کنسول[315] (۱۹۵۰) برای برادوی نوشت که موفقیت بسیاری به دست آورد، اما کارهای بعدی‌ی او چندان موفق نبود. مارك بلیتشتاین[316]





نیز قصه‌ی خرگوشهای کوچولو[317] نوشته‌ی لیلیان هلمن را به اپرا تبدیل کرد و با نام رجینا[318] به صحنه برد و لئونارد برنشتاین[319] با همکاری‌ی خانم هلمن نمایش موزیکالی به نام ابله[320] (۱۹۵۶)، برگرفته از رمان ولتر، ساخت و با آرتور لاورِنتس در نوشتن داستان وست ساید[321] (۱۹۵۷) همکاری کرد که اقتباسی از رومئو و ژولیت با پس‌زمینه‌یی از جوانان نیویورکی بود. سنت نمایش موزیکال، به رغم اعتباری که با این نمایشها به دست آورد، همچنان به راه پیشین خود یعنی جذب هرچه بیشتر تماشاگر ادامه داد.

در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ درام آمریکایی راکد شد زیرا نویسندگان سرشناس قدیمی جا خالی کرده بودند و نویسندگان جوان نتوانسته بودند جای آنها را پر کنند. اما تحولات نوین چه از نظر ساختمان تئاتر و چه از نظر درام در راه بودند تا در دهه‌ی ۱۹۶۰ توان تازه‌یی به صحنه‌های آمریکایی ببخشند.

## تئاتر و درام انگلیسی ۱۹۴۰ - ۱۹۶۰

با آغاز جنگ جهانی‌ی دوم در ۱۹۳۹ تئاتر انگلیسی به سرعت به سوی رکود کامل رفت، چنان که در اوج حمله‌های آلمان تنها یك تئاتر در لندن گشوده مانده بود. سازمان اُلدویك به حومه‌ها عقب‌نشینی کرد، دانلد وُلفیت به نمایشهای ظهرانه اکتفا کرد و معدودی از مدیران تئاترکوشیدند تئاتر را زنده نگه دارند، اما زندگی‌ی تئاتری‌ی انگلستان دیگر تقریباً از هم گسسته بود.

در جریان جنگ، تئاتر تجارتی‌ی انگلستان در خطی مشابه با سندیکای تئاتری‌ی[322] آمریکا رشد کرد. در ۱۹۴۲ پرنس لیتلر[323] که چندین تئاتر در حومه‌ی لندن داشت، شرکت سهامی‌ی تئاتر استرول را نیز به دست آورد و همکاری و ارتباط با چند صاحب تئاتر و تهیه کننده‌ی دیگر را آغاز کرد. در ۱۹۴۷ شرکت نمایشی‌ی او که گروپ[324] نام داشت تقریباً بر ۷۵ درصد از تئاترهای انگلستان نظارت می‌کرد و حتی بخش اعظم سهام شرکت اچ. ام. تنانت با مسئولیت محدود[325]، یکی از وسیعترین سازمانهای نمایشی‌ی لندن، نیز از آن او شده بود. شرکت گروپ سپس ۳۰ تا ۴۰ درصد از درآمد هفتگی‌ی هر نمایشنامه را به عنوان شرط اجاره‌ی تئاترهایش طلب کرد و هر نمایشنامه‌یی را که از مبلغ مقرر شده‌ی هفتگی درآمد کمتری داشت از صحنه پایین می‌کشید.

در این شرایط تعجبی ندارد اگر درامِ پس از جنگِ انگلیسی هرگز ضرر نکرده باشد. در این دوره مهمترین درام‌نویسی انگلیسی ترنس راتیگان[326] (۱۹۱۱ – ...) نام داشت. راتیگان از ۱۹۳۳ دست به قلم برد و نخستین موفقیت تجارتی‌ی خود را با نمایشنامه‌ی فرانسوی‌ی کامل عیار[327] (۱۹۳۶) به دست آورد و پس از جنگ با نمایشنامه‌های پسری از وینسلو[328] (۱۹۴۶)، روایت براونینگ[329] (۱۹۴۸)، میزهای جدا[330] (۱۹۵۵)، و راس[331] (۱۹۶۰) به مسائل جدی‌تری پرداخت. با آنکه راتیگان موقعیتهای غافلگیر کننده و شخصیتهای جالبی می‌آفرید، اما آثار او موجب شد که فضای «اتاق پذیرایی» در انگلستان بدل به یك سنت شود.

در طول دهه‌ی ۱۹۵۰، پس از آنکه ای. مارتین براون در تئاتر مرکوری به موفقیت چشمگیری دست

یافت، تئاترهای تجارتی درام شاعرانه را نیز مورد توجه بسیار قرار دادند و اجرای نمایشنامه‌ی سمندر غیر افسانه‌یی[۳۳۲] (۱۹۴۶) توجه محافل را به‌سوی کریستوفر فرای جلب کرد. به همین دلیل جان گیلگود نیز نمایشنامه‌ی این بانو برای سوختن مناسب نیست[۳۳۳] (۱۹۴۹) اثر فرای را اجرا کرد. این دو نمایشنامه شهرت فرای را به عنوان نویسنده‌ی درام شاعرانه به ثبت رساندند و موجب احیای درام شاعرانه شدند. کریستوفر فرای[۳۳۴] (۱۹۰۷ - ....) پس از آن نمایشنامه‌های دیگری همچون ونوس دیده شد[۳۳۵] (۱۹۴۹)، آن‌قدر تاریك نیست که نشود دید[۳۳۶] (۱۹۵۴)، شنل کوتاه[۳۳۷] (۱۹۶۱)، یك زرع آفتاب[۳۳۸] (۱۹۷۰) و چند اقتباس دیگر را نوشت. ت. اس. الیوت نیز بار دیگر با نمایشنامه‌ی میهمانی‌ی کوکتل[۳۳۹] (۱۹۴۹) درام‌نویسی را از سر گرفت و اجرای همین نمایشنامه در جشنواره‌ی ادینبورگ[۳۴۰] طرفداران فراوانی به دست آورد. الیوت پس از آن نمایشنامه‌های منشی‌ی محرمانه[۳۴۱] (۱۹۵۳) و سیاستمدار پیر[۳۴۲] (۱۹۵۸) را نوشت. در ۱۹۵۵ علاقه به درام شاعرانه به اوج خود رسیده بود، زیرا این دراما همان فرمولهای قدیمی بودند که جامه‌ی دیالوگ شاعرانه به بر کرده بودند.



تصویر ۳۴.۱۸. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **چشم در مقابل چشم** اثر شکسپیر که در تئاتر جشنواره‌ی شکسپیر، استراتفورد، در ۱۹۷۳ اجرا شد. این نمایشنامه را مایکل کان کارگردانی کرد و لی‌ریچاردسن و کریستینا پیکل در آن ایفای نقش کرده‌اند.

پس از جنگ جهانی‌ی دوم سازمان اُلدویك و شرکت جشنواره‌ی شکسپیر[۳۴۳] ممتازترین گروه‌های نمایشی در انگلستان محسوب می‌شدند. گروه اُلدویك که در سالهای جنگ به حومه رفته بود در ۱۹۴۴ به لندن بازگشت. در آغاز ناچار شد در نیوتئاتر[۳۴۴] کارکند، زیرا ساختمان اصلی‌ی آن در بمباران لندن نیمه‌ویران شده بود. در این دوره مدیریت این سازمان از تیرون گاثری به لاورنس اُلیویه، رالف ریچاردسُن، و جان بورِل[۳۴۵] انتقال یافت و مدیریت تازه، با عرضه‌ی آثاری درخشان، اُلدویك را به یکی از تحسین‌انگیزترین گروه‌های نمایشی‌ی جهان بدل کرد. در ۱۹۴۶ سازمان اُلدویك همچنین یك مدرسه‌ی تئاتری به سرپرستی‌ی میشل سن - دنی و همکاری‌ی جورج دیواین[۳۴۶] و گلن بایام شاو تأسیس کرد که در آنجا اصول ژاك کوپو را به هنر آموزان آموزش می‌دادند. یك شرکت نمایشی نیز به نام یانگ ویك[۳۴۷] در دل این مدرسه به وجود آمد که به سرپرستی‌ی جورج دیواین نمایشهایی برای کودکان تهیه می‌کرد. پس از ۱۹۴۶ اُلدویك شعبه‌ی دومی نیز در شهر بریستول تأسیس کرد.



تصویر ۳۶.۱۸. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **رومئو ژولیت** که در ۱۹۶۰ به کارگردانی فرانکو زفیرللی در تئاتر الدویک، لندن، به صحنه رفت. برگرفته از کتاب **طراحی صحنه در جهان از سال ۱۹۵۰**.

متأسفانه پس از ۱۹۴۸، هنگامی که اُلیویه و ریچاردسن هر روز وقت بیشتری را به خارج از وظایف مدیریت خود اختصاص دادند، سازمان اُلدویك رو به ضعف نهاد. در ۱۹۴۹ اداره‌ی این سازمان به هیوهانت[۳۴۸] (۱۹۱۱ - ....) سپرده شد. وی از آغاز کارِ شعبه‌ی بریستول سرپرست آن بود. بازگشت الدویك به بنای تعمیر شده‌ی قدیمی در ۱۹۵۰ موجب اختلافاتی میان مدرسه و گروه‌یانگ‌ویک‌شد، تا آنکه در ۱۹۵۲ هر دو درهم ادغام شدند. از ۱۹۵۳ تا ۱۹۵۸ سرپرستی‌ی الدویك را مایکل بنتال[۳۴۹] (۱۹۱۹ - ....) عهده‌دار شد. در این دوره این گروه با بازیگرانی نظیر جان نِویل[۳۵۰]، باربارا جفورد[۳۵۱] و پل راجرز[۳۵۲]، هرچند بسیار جوان می‌نمود، اما سطح نسبتاً خوبی را حفظ کرد. اما باید گفت روزگار عظمت آن به سر آمده بود و تنها در ۱۹۶۰ با نمایش جنجالی، سرزنده و شورانگیز رومئو و ژولیت به کارگردانی‌ی فرانکو زِفیرللی[۳۵۳] برای دوره‌ی کوتاهی گذشته‌ی خود را زنده کرد. سازمان الدویك در ۱۹۶۳ از میان رفت و بخشی از سازمان نشنال تئاتر[۳۵۴] شد.

تصویر ۳۵.۱۸. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **میهمانی کوکتل** نوشته‌ی تی. اس. الیوت. در این صحنه رکس هاریسن در نقش هارکورت ریلی دیده می‌شود.



با کاهش اعتبار اُلدویك جشنواره‌ی استراتفورد[۳۵۵]، جانشین آن می‌شد، شاید از آن رو که بَری جکسُن بین سالهای ۱۹۴۶ و ۱۹۴۸ اصلاحاتی در آن به عمل آورده بود. این مرکز تحت نظارت جکسُن به یك مرکز تولیدی‌ی جامع و خودکفا و با امکانات تهیه‌ی لباس و صحنه بدل شد، ساختمان آن تغییر یافت و انباری برای بایگانی‌ی وسایل خود به آن افزوده شد. جکسن همه‌ی جنبه‌های این جشنواره را به طور کامل زیر نظر داشت تا بتواند هماهنگی‌ی لازم را به وجود آورد. او با دعوت از کارگردانها و بازیگران جوان و خلاقی چون پیتر بروك[۳۵۶] (۱۹۲۵ - ....) و پل اسکُفیلد[۳۵۷]، (۱۹۲۲ -



تصویر ۴۷.۱۸. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی با خشم به گذشته بنگر نوشته‌ی جان آزبورن، که در ۱۹۵۶ به کارگردانی تونی ریچاردسن در تئاتر رویال کورت اجرا شد. بازیگران این نمایشنامه کِنِت هیگ، آلن بیتس، و ماری اور بودند.

.....) گروه را توان تازه‌یی بخشید. بین ۱۹۴۸ و ۱۹۵۶ سرپرستی‌ی این مرکز بر عهده‌ی آنتونی کوایل[۳۵۸] گذاشته شد. کوایل در ۱۹۵۳ به دعوت گِلِن بایام شاو به این گروه پیوسته بود. در نمایشهای جشنواره‌ی استراتفورد بازیگران برجسته‌یی چون پگی آشکرافت[۳۵۹] به صحنه می‌رفتند و در ۱۹۵۱ با کاستن از تعداد نمایشهای سالانه می‌کوشیدند دقت بیشتری در تهیه‌ی آنها به عمل آورند. منتقدان لندنی به طور پیوسته نمایشهای آن را بررسی می‌کردند و بزودی آن را برتر از الدویک ارزیابی کردند. در این دهه همچنین نوگرایی در عرضه‌ی نمایشنامه‌ها پذیرفته شد و تفسیر نوین نمایشنامه دیگر انحرافی تلقی نمی‌شد. نوآوریهای دهه‌ی ۱۹۶۰ از دل این فضای باز سر برمی‌آورد.

پس از جنگ جهانی‌ی دوم مجموعه‌های نمایشی‌ی لندن گهگاه از جانب مدیران گروه‌های تجارتی کمك مالی می‌شدند. جان گیلگود در دهه‌ی ۱۹۴۴ - ۱۹۴۵ با حمایتِ اچ. ام. تننانت یك سلسله نمایش در تئاتر هی مارکت اجرا کرد و از ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۶ هَیرسمیت در تئاتر لیریك چند نمایش قدیمی را با موفقیت بسیار به صحنه برد و بعداً آنها را در شهرهای دیگر انگلستان و کشورهای اروپایی نیز به نمایش گذاشت. تئاتر انگلیسی، با وجود بازیگران خوبی که در اختیار داشت، از ۱۹۵۶ به بعد چنین می‌نمود که چشم به گذشته دارد. بسیاری از منتقدان عقیده داشتند که تئاتر انگلیسی محکوم به زوال شده است، اما از ۱۹۵۶ انقلابی در آن به وجود آمد که چهره‌ی آن را دیگرگون کرد.

این تحول را باید مرهون دو سازمان تولید نمایش، شرکت تئاترانگلیسی (انگلیش‌استیج)[۳۶۰] وکارگاه‌تئاتر[۳۶۱]، و نیز مرهون درام‌نویسانی دانست که با این دو شرکت کار می‌کردند. شرکت تئاتر انگلیسی در ۱۹۵۶ به سرپرستی‌ی جورج‌دیواین (۱۹۱۰ - ۱۹۶۶) پایه‌گذاری شد. دیواین کار خود را به‌عنوان بازیگر در ۱۹۳۲ آغاز کرده بود، از ۱۹۳۶ تا ۱۹۳۹ در استودیوی تئاتر لندن[۳۶۲] متعلق به میشل سن دنی تدریس کرده بود و پس از جنگ جهانی‌ی دوم اداره‌ی تئاتر یانگ ویك را برعهده داشت. هنگامی که دیواین اداره‌ی تئاتر رویال کورت[۳۶۳] را، که روزگاری محل نمایش گروه گرانویل بارکر بود، بر عهده گرفت کوشید آثار تازه‌ی انگلیسی و آثار خارجی را که در لندن اجرا نشده بود در صدر برنامه‌های خود بگنجاند. چون موفق به کشف بسیاری از آثار تازه‌ی انگلیسی نشد، در مجله‌ی استیج[۳۶۴] از نویسندگان جوان دعوت به همکاری کرد، و بدین‌طریق جان آزبورن[۳۶۵] (۱۹۲۹ - .....) با نمایشنامه‌ی با خشم به گذشته بنگر[۳۶۶] از راه

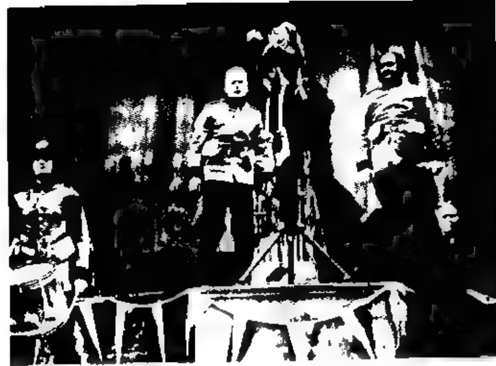




رسید. اجرای این نمایشنامه در ۱۹۵۶ معمولاً نقطه‌ی آغاز تحول درام انگلیسی پس از جنگ محسوب می‌شود.

آزبورن در این نمایشنامه سنتهای پیش از خود را کنار گذاشت. اما از آنجا که با خشم به گذشته بنگر نمایشنامه‌یی واقعگرایانه است، بریدن او از گذشته را نباید در درام‌شناسی‌ی او جست‌وجو کرد بلکه باید علت را حمله‌ی او بر جدایی‌ی طبقات و برخودبینی و تصور تغییرناپذیری‌ی طبقات دانست. قهرمان این نمایشنامه، جیمی پورتر، ظاهراً هیچ راه حل مثبتی ندارد اما فهرست عریض و طویلی از خیانتهای اخلاقی، اجتماعی و سیاسی‌ی کسانی می‌دهد که هنوز ادای دوران مبتذل ادواردها را درمی‌آورند. با آنکه این نمایشنامه لحنی اساساً منفی دارد اما حال و هوای انقلابی‌ی دوران خود را به‌خوبی تصویر می‌کند، چندان که قهرمان آن به صورت نماینده‌ی «جوانان خشمگین» انگلستان درمی‌آید. قهرمان نمایشنامه‌ی بعدی‌ی آزبورن، سرگرمی‌ساز[۳۶۷]، یك مجری‌ی فاسد نمایشهای موزیك هال[۳۶۸] است (که توسط لاورنس اُلیویه اجرا شد). این نمایشنامه به شیوه‌یی نمادین نزول قدرت و اعتبار انگلستان را از طریق زندگی‌ی سه نسل متوالی از خانواده‌ی قهرمان اصلی، رایس، که همه سرگرمی‌ساز بودند، نشان می‌دهد. آزبورن ظاهراً تحت‌تأثیر برشت است زیرا آثار او نیز به طور متناوب صحنه‌های واقعگرا و نمایشهای وودویل را درهم می‌آمیزند.

آثار آزبورن از ۱۹۶۰ به بعد کیفیتهای متفاوتی داشته‌اند. دیگر آثار موفق او عبارتند از لوتر[۳۶۹] (۱۹۶۱) که مطالعه‌ی روانشناسانه‌ی اصلاح‌طلبان مذهبی است؛ و سند جعلی[۳۷۰] (۱۹۶۵)، که تصویر



تصویر ۳۸.۱۸. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی رقص گروهبان ماسگریو نوشته‌ی جان آردن که در ۱۹۶۵ در تئاتر رویال کورت، لندن اجرا شد.

تأثرانگیزی از زندگی‌ی بر باد رفته‌ی یك وکیل مدافع میانسال و ظاهراً موفق را به نمایش می‌گذارد. آزبورن نمایشنامه‌های ناموفقی نیز نوشته است که در میان آنها تکچهره‌یی برای من[۳۷۱] (۱۹۶۵)، هتل آمستردام[۳۷۲] (۱۹۶۸)، غرب سوئز[۳۷۳] (۱۹۷۱) و نگاه کن چگونه سقوط می‌کند[۳۷۴] (۱۹۷۶) قابل ذکرند. با آنکه از نظر منتقدان آزبورن نتوانست سیمای نخستین خود را حفظ کند، اما به هر حال یکی از مهمترین درام‌نویسان پس از جنگ به شمار می‌رود.

پس ازآزبورن، مهمترین درام‌نویس تئاتر رویال کورت در سالهای آغاز تأسیس آن جان آردن[۳۷۵] (۱۹۳۰ - .....) مؤلف نمایشنامه‌های خوکهای واقعی[۳۷۶] (۱۹۵۸)، رقص گروهبان ماسگریو[۳۷۷] (۱۹۵۹)، پناهگاه خوشبختی[۳۷۸] (۱۹۶۰)، آخرین شب به خیرِ آرمسترانگ[۳۷۹] (۱۹۶۴)، و چند نمایشنامه‌ی دیگر است. آثار آردن هم تحسین فراوانی برانگیختند و هم به

عنوان آثاری مبهم ارزیابی شدند. آثار آردن مسائل دوران خود را طرح می‌کنند، اما موضع معینی نمی‌گیرند و درك مفهوم آنها برای تماشاگران مشکل است. همه‌ی نمایشنامه‌های آردن عملاً مایه‌ی مشترکی دارند ــ تضاد میان نظم و بی‌نظمی، میان دنباله‌رو بودن و آزادی، و میان کسانی که الگوها و اصولی را بر جامعه تحمیل می‌کنند و کسانی که در مقابل این اصول می‌ایستند.

از درام‌نویسان دیگر تئاتر رویال کورت ان. اف. سیمپسُن[380] (۱۹۱۹ - ....) با نمایشنامه‌های ابورديستی‌ی طنین زنگ[381] (۱۹۵۹)، آونگ يك‌طرفه[382] (۱۹۵۹)، مسابقه‌ی سرعت[383] (۱۹۶۵) و لاف‌زن[384] (۱۹۷۵)؛ و دیگری خانم آن جِلیکو[385] (۱۹۲۸ - .....) که نمایشنامه‌ی صدای شکستن[386] (۱۹۶۱) از او داستان سرگرم‌کننده‌ی تلاش دو مرد برای به دست آوردن دل يك دختر است. یکی از این مردان بسیار ساده‌دل و دیگری بسیار کارآزموده است.

تئاتر رویال کورت نه‌تنها سهم عمده‌یی در

تصویر ۳۹.۱۸. نمایش آه، چه جنگ دلپذیری که در سال ۱۹۶۳ در کارگاه تئاتر توسط خانم لیتل وود تهیه شده است. طراح جان باری.



اشاعه‌ی نمایشنامه‌های تازه ادا کرد بلکه پهنه‌ی وسیعی ازآثار قدیمی و از جمله لیسیستراتا[387] (از آریستوفان)، همسر دهاتی[388] (از ویچرلی)، سرگرد باربارا[389] (از شاو)، و زن خوب سچوان (از برشت) را در برنامه‌های خود عرضه کرد.

کارگاه تئاتر در سال ۱۹۴۵ توسط گروهی از جوانان لندنی که دل خوشی از تئاتر تجارتی، چه از نظر هنری و چه از نظر جنبه‌های سیاسی، نداشتند تأسیس شد. جوآن لیتل وود[390] (۱۹۱۴ - ....) بلافاصله پس از به راه افتادن این مرکز رهبر آن شد. این گروه که از هیچ منبعی حمایت مالی نمی‌شد در سراسر انگلستان و کشورهای اروپایی به سفر پرداخت و در حومه‌ی لندن، استراتفورد، در يك منطقه‌ی کارگری، ساکن شد. آثار عمده‌ی این گروه بین ۱۹۵۵، سالی که با حضور در جشنواره‌ی جهانی‌ی پاریس شهرت جهانی یافت، و ۱۹۶۱، سالی که خانم لیتل وود استعفا کرد، عرضه شد.

دو نمایشنامه‌نویس، بِهان و دلانی، به‌ویژه با کارگاه تئاتر همکاری‌ی نزدیکی داشتند. نخستین نمایشنامه‌ی برِندِن بِهان[391] (۱۹۲۳ - ۱۹۶۵) به نام آدم مضحك[392] که در ۱۹۴۵ نوشته شده بود در ۱۹۵۶ در کارگاه تئاتر اجرا شد. این نمایشنامه که ترکیبی از کمدی و جدی است مقاطعی از زندگی‌ی يك زندانی‌ی در شرف اعدام را نشان می‌دهد. او همچنین در نمایشنامه‌ی گروگان[393] (۱۹۵۸) برخوردهای متفاوتی را با مرگ يك افسر ارتش ایرلند (I.R.A)[394] و يك گروگان که به تلافی‌ی آن باید کشته شود نمایش می‌دهد. این نمایشنامه با عناصر متنوعی از جمله آواز، رقص و میان‌پرده همراه است. شِیلا دِلانی[395] (۱۹۳۹ - .....) در نمایشنامه‌ی طعم عسل[396] (۱۹۵۸) ماجرای دختری جوان و مادر بی‌بندوبارش را در



تصویر ۴۰.۱۸. (*) پیتر شفر درام‌نویس انگلیسی.

پس‌زمینه‌یی به دقت مطالعه شده باز می‌گوید. چون نمایشنامه‌های دلانی و بهان در اجراهای خارج از کارگاه مورد توجه قرار نگرفتند گفته شده است که خانم لیتل وود آنها را دستکاری می‌کرده است.

کارگاه تئاتر را همچنین به خاطر سبك اجراهایش ستوده‌اند، و شاید بهترین نمونه‌ی کار این کارگاه نمایشنامه‌ی آه، چه جنگ دلپذیری[397] (۱۹۶۳) باشد که طنز تلخی درباره‌ی جنگ اول جهانی است. خانم لیتل وود با کارگردانی‌ی بیش از ۱۵۰ نمایشنامه سهم عمده‌یی در تثبیت رهیافت این گروه داشت. او به‌شدت تحت‌تأثیر شیوه‌های برشت و سنتهای موزیك هال بود اما روشهای استانیسلاوسکی را نیز، بویژه از نظر حرکت و بدیهه‌سازی، از نظر دور نمی‌داشت. هدف او تهیه‌ی نمایشهایی بود که طبقه‌ی کارگر را، با همان شوقی که به دیدن مکانهای تفریحی و سرگرمی می‌رفتند، به سوی خود جلب کند. او بر آن بود که پیامهایی به یاد ماندنی و پرمحتوا را در چهارچوب تکنیکهایی برگرفته از نمایشهای سرگرم کننده بگنجاند.

تعدادی از نمایشهای موفق کارگاه تئاتر به تئاترهای تجارتی راه یافتند، اما این اقدام چندان موجب زوال کارگاه تئاتر شد که خانم لیتل وود استعفا کرد. او پس از آن هر ازگاه نمایشهایی را برای کارگاه کارگردانی می‌کرد، اما کارهای بعدی او هرگز به پایگاهی که بین سالهای ۱۹۵۵ و اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ به دست آورده بودند نرسیدند.

باید دانست همه‌ی نمایشنامه‌نویسان مهم انگلیسی در این دوره وابسته به دو گروه «انگلیش استیج» و کارگاه تئاتر نبودند. در میان مهمترین درام‌نویسان منفرد می‌توان از آرنولد وِسکر[398] (۱۹۳۲ - ....)، اجتماعی‌ترین نویسنده‌ی انگلیسی در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰، نام برد. مشهورترین اثر او ــ سه‌گانه‌ی سوپ جو[399] (۱۹۵۸)، ریشه‌ها[400] (۱۹۵۹)، و من از اورشلیم سخن می‌گویم[401] (۱۹۶۰) ــ زوال آرمان اولیه‌ی سوسیالیسم را نشان می‌دهد. وسکر در این سه‌گانه می‌کوشد نشان دهد که کارگران به سهم بسیار اندکی قانع شده‌اند و در راه درمان دردهای جامعه به بیراهه رفته‌اند. او در نمایشنامه‌ی آشپزخانه[402] (۱۹۵۸) آشپزخانه‌ی يك رستوران بزرگ را تمثیلی از وضع طبقه‌ی کارگر می‌گیرد، و در نمایشنامه‌ی سیب‌زمینی‌ی سرخ کرده با

تصویر ۴۱.۱۸. تصویری از نمایشنامه‌ی شکار سلطنتی، نوشته‌ی پیتر شفر که در نشنال تیاتر، لندن، در ۱۹۶۴ اجرا شده است. اهدایی نشنال تیاتر، لندن.



همه‌ی غذاها[۲۰۳] (۱۹۶۲) یك اردوگاه نیروی هوایی را نشان می‌دهد که داوطلبان خدمت در آنجا مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرند و از هر چیز خوبی از جمله سرگرمی، هنر و شرایط زندگی خوب محروم می‌شوند.

وسکر در ۱۹۶۲ رهبر یك نهضت هنری برای طبقه‌ی کارگر به نام مرکز ۴۲[۲۰۴] شد. (وجه تسمیه‌ی این مرکز مصوبه‌ی شماره‌ی ۴۲ در کنگره‌ی اتحادیه‌های اصناف بود که در ۱۹۶۱ کارگران را به حمایت از هنر دعوت می‌کرد.) وسکر با تأسیس مرکز ۴۲ قصد داشت نمایشنامه و موسیقی‌ی کارگری را با کیفیت بالایی برای جشنواره‌ها تأمین کند، اما پس از دوره‌یی کوتاه و درخشان رنگ و رو باخت و از ۱۹۶۶ تا ۱۹۷۰ فعالیتهای خود را به نمایشهای راوند هاوس[۲۰۵]، کارگاهی در راه‌آهن جنوب لندن که تبدیل به تئاتر شده بود، محدود کرد. مرکز ۴۲ در سال ۱۹۷۱ تعطیل شد. پس از ۱۹۶۲ وسکر کم نوشت و آنچه نوشت، از جمله چهار فصل[۲۰۶] (۱۹۶۶)، دوستان[۲۰۷] (۱۹۷۰)، و سالمندان[۲۰۸] (۱۹۷۲)، موفقیت چندانی حاصل نکرد. علت عدم موفقیت آثار اخیر او شاید آن بود که شباهتی به آثار پیشین او که او را به شهرت رسانده بودند، نداشتند.

درام‌نویس مهم دیگر انگلیسی در این دوره پیتر شَفر[۲۰۹] (۱۹۲۶ - ....) بود که کار خود را از دهه‌ی ۱۹۵۰ آغاز کرده بود. آثار شَفر در سطوح کاملاً متفاوتی قرار دارند که نمایشنامه‌های واقعگرایانه‌یی چون تمرین پنج‌انگشتی[۲۱۰] (۱۹۵۸) تا کمدیهای ابسوردی چون گوش خصوصی و چشم عمومی[۲۱۱] (۱۹۶۲) و نیز کمدی‌ی سیاه[۲۱۲] (۱۹۶۵) را دربرمی‌گیرند. شهرت شَفر با نوشتن نمایشنامه‌ی شکار سلطنتی‌ی خورشید[۲۱۳] مشهور شد. این نمایشنامه درباره‌ی پیروزی‌ی اسپانیا بر پرو است، اما خود شَفر آن را «کوششی در تبیین فرایافت خدا» می‌خواند. نمایشنامه‌ی دیگراو، اِکّوس[۲۱۴] (۱۹۷۳)، مطالعه‌ی روانکاوانه‌ی پسری است که اسبها را کور می‌کند و روانکاوی که او را معالجه می‌کند. شَفر در این نمایشنامه‌ها نشان داده است که استادی و تسلط بسیاری بر ابزار کارش دارد و هنوز هم مستعدترین و متنوعترین درام‌نویس دوران ما شناخته می‌شود.

در میان درام‌نویسان متعدد انگلیسی در این دوره چند تن مورد توجه بیشتری بوده‌اند که از آن جمله‌اند جان وایتینگ[۲۱۵] (۱۹۱۵ - ۱۹۶۳) با نمایشنامه‌های یك پنی برای یك آواز[۲۱۶] (۱۹۵۱) و سرود راهپیمایی[۲۱۷] (۱۹۵۴). این نمایشنامه‌ها در نخستین اجرا موجب گیجی تماشاگران می‌شدند، اما بعدها مورد پسند قرار گرفتند؛ برنارد کاپس[۲۱۸] (۱۹۲۸ - ....) با نمایشنامه‌های هملتِ استِپنی گرین[۲۱۹] (۱۹۵۶) که بازسرایی‌ی شکسپیر در دوران معاصر است، و سالی گُلد وارد می‌شود[۲۲۰] (۱۹۶۲) که یك کمدی درباره‌ی شیادی یهودی است؛ گراهام گرین[۲۲۱] (۱۹۰۴ - ....) با نمایشنامه‌های اتاق نشیمن[۲۲۲] (۱۹۵۳)، مجلس تدخین[۲۲۳] (۱۹۵۷)، و عاشق مهربان[۲۲۴] که پرسشهایی درباره‌ی اخلاق و مذهب مطرح می‌کنند؛ و رابرت بالْت[۲۲۵] (۱۹۲۴ - .....) با نمایشنامه‌های گیلاس شکوفان[۲۲۶] (۱۹۵۷) بررسی‌ی چخوف واری درباره‌ی خودفریبی و شکست، و مردی برای تمام فصلها[۲۲۷] که دربا‌ه‌ی زندگی و شهادت سر تامس مور[۲۲۸] است.

غالب دستاوردهای تئاتر انگلیسی در دهه‌ی ۱۹۵۰ هنگامی حاصل شد که سیاست کمك مالی (سوبسید) به تئاترها تغییر یافت. تا جنگ جهانی دوم از






تصویر ۴۲.۱۸. (*) طرحی مدرن از شون کنی برای نمایشنامه‌ی شیاطین اثر جان وایتینگ، که در سال ۱۹۶۱ در تئاتر آلدویچ اجرا شد.

جانب دولتهای انگلستان هیچ هزینه‌یی برای هنر در نظر گرفته نمی‌شد. در ۱۹۴۰ انجمن تشویق و ترغیب موسیقی و هنرها[۲۲۹] (CEMA) مبلغ ۵۰/۰۰۰ پوند بودجه را به نمایشهای دوران جنگ اختصاص داد. در ۱۹۴۵، «CEMA» به انجمن هنرها[۲۳۰] تبدیل شد، سازمانی مستقلاً که از جانب دولت حمایت می‌شد و بر نحوه‌ی تقسیم کمکهای مالی به مراکز هنری نظارت می‌کرد. با آنکه این انجمن بودجه‌ی زیادی در اختیار نداشت (در دهه‌ی ۱۹۶۰ تنها حدود یك میلیون دلار برای درام) اما همین بودجه سازمانهایی را که قادر به هدایت تئاتر بودند تشویق کرد. در ۱۹۴۸ پارلمان انگلستان از دولتهای محلی خواست تا درصدی از درآمدهای خود را صرف حمایت از هنر کنند و نتیجه آن شد که تعدادی از شهرداریهای شهرهای انگلیسی به شرکتهای محلی‌ی خود کمك مالی پرداختند. تعداد این شرکتها در بریتانیای کبیر در دهه‌ی ۱۹۶۰ به بیش از پنجاه می‌رسید که غالب آنها مجموعه‌یی از آثار کلاسیك و نوین را در برنامه‌های خود داشتند.

جشنواره‌هایی چون ادینبورگ، چیچستر[۲۳۱]، مالوِرن[۲۳۲]، گلیند بورن[۲۳۳]، کنتر بوری[۲۳۴]، و آلد بورگ[۲۳۵] نیز در دهه‌ی ۱۹۵۰ در احیای تئاتر انگلیسی سهم فراوانی بر عهده گرفتند. روی هم رفته تئاتر انگلیسی در ۱۹۶۰ یکی از بهترین تئاترهای جهان شناخته می‌شد.

## تئاتر و درام در ایتالیا و اسپانیا، ۱۹۴۰ - ۱۹۶۰

پس از جنگ جهانی‌ی دوم درام‌نویسان ایتالیایی با همان مشکلی روبه‌رو بودند که یك سده پیش از آن داشتند، یعنی کشمکش میان طرفداران واقعگرایی (که از درام انتظار داشتند به زبان محلی‌ی برخی مناطق ایتالیا نوشته شود) و جانبداران تئاتر جهانی (که از درام، زبانی ادبی و رسمی را انتظار داشتند). سرانجام درام‌نویسان تصمیم



تصویر ۴۳.۱۸. (*) طرح صحنه‌ی ملکه و شورشیان نوشته‌ی اوگو بتی که در سال ۱۹۵۷ در سائوپائولو اجرا شد. طراح مورو فرانچینی

گرفتند با توجه به لهجه‌ی محلی‌ی معینی بنویسند و از این‌رو معدودی از درام‌نویسان ایتالیایی پس از جنگ شهرت ملی به دست آوردند و تنها یك تن، اوگو بتی، به پایگاه جهانی دست یافت. اوگو بتی[۴۳۶] (۱۸۹۲ – ۱۹۵۳) کار خود را از ۱۹۲۷ آغاز کرد، اما شهرت امروزین او را آخرین آثارش به ارمغان آوردند که از آن میان فساد در کاخ دادگستری[۴۳۷] (۱۹۴۸)، ملکه و شورشیان[۴۳۸] (۱۹۵۱) و گلزار سوخته[۴۳۹] (۱۹۵۳) قابل ذکرند.

دو درام‌نویس دیگر، فابری و دوفیلیپو نیز، اگر نه به اندازه‌ی بتی اما، توانستند از مرزهای ایتالیا فراتر روند. دیه‌گو فابری[۴۴۰] (۱۹۱۱ – ....) در درامهای قراردادی‌ی خود آموزشهای کلیسایی را مورد توجه قرار داد. در میان نمایشنامه‌های او مسیح در دادگاه[۴۴۱] (۱۹۵۵) احتمالاً از بقیه مهمتر است. فابری در این نمایشنامه به مشکلاتی که ظهور مسیح در جهان ایجاد کرده اشاره دارد. ادواردو دو فیلیپو[۴۴۲] (۱۹۰۰ – ۱۹۸۴) از سال ۱۹۳۰ نوشتن را آغاز کرد و با آنکه ساکن ناپل بود و به لهجه‌ی ناپلی می‌نوشت شهرتی عام یافت. شخصیتهای او تلاش بسیار می‌کنند تا با وجود فقر، بیماری و روابط پیچیده‌ی خانوادگی، بقای خود را حفظ کنند. دو فیلیپو فضاهای جدی، شوخی و رقت‌آور را با ویژگیهای محلی که خود از نزدیك تجربه کرده درهم آمیزد. در میان بهترین آثار او میلیونرهای ناپل[۴۴۳] (۱۹۴۶)، فیلومینا[۴۴۴] (۱۹۵۵)، شنبه، یکشنبه، و دوشنبه[۴۴۵] (۱۹۵۹)، و رئیس[۴۴۶] (۱۹۶۰) اهمیت بیشتری دارند. او که بازیگر ماهری نیز محسوب می‌شد سالهای بسیار با برادرش پپینو دو فیلیپو[۴۴۷] (۱۹۰۳ – ۱۹۸۰)، یکی از محبوبترین بازیگران ایتالیایی، به صحنه می‌رفت.

مهمترین گروه‌های ایتالیایی را همچنان شرکتهای سیار نمایشی در اختیار داشتند، اما چند تن توانستند شرکتهای ثابتی برپا دارند. در میان شرکتهای غیرسیار ایتالیایی گروه تئاتر پیکولو[۴۴۸] قابل ذکر است که در ۱۹۴۷ توسط جورجو استرەلر[۴۴۹] (۱۹۲۱ – ....) و پائولو گراسی[۴۵۰] (۱۹۱۹–۱۹۸۱) در میلان تأسیس شد. این شرکت در آغاز بدون پرداخت اجاره بها در تئاتر شهرداری به کار پرداخت و بعدها نخستین گروه ایتالیایی شد که از دولت کمك مالی دریافت می‌کرد. تئاتر پیکولو سازمانی خودگردان بود، با یك گروه ثابت بیست تا سی نفری، که یك مدرسه‌ی آموزش تئاتر را نیز اداره





می‌کرد. حدود سه چهارم نمایشهای گروه را استرەلر کارگردانی می‌کرد و برای بقیه‌ی نمایشها از کارگردانهای معتبر خارجی دعوت می‌شد. استرەلر نیز همچون طراح خود، جیانی راتو[۴۵۱]، که تا ۱۹۵۴ با او همکاری داشت، پیرو تمام عیار شیوه‌های برشت بود. از ۱۹۵۴ به بعد راتو جای خود را به لوچیانا دامیانی[۴۵۲] سپرد. تئاتر پیکولو به خاطر سفرهایی که به کشورهای دیگر انجام داد نه تنها بهترین گروه ایتالیایی بلکه یکی از بهترین گروه‌های نمایشی‌ی جهان شناخته شد. تئاترهای ثابت و دائمی در شهرهای دیگر ایتالیا نیز به وجود آمد که بهترین آنها شاید یکی تئاترو استابیله[۴۵۳] در جنوا به سرپرستی‌ی لوییجی اسکوارزینا[۴۵۴] باشد که در ۱۹۵۲ تأسیس شد و دیگری تئاترو استابیله در تورین به سرپرستی‌ی جیانفرانکو دو بوسیو[۴۵۵] که در ۱۹۵۵ به راه افتاد. در دهه‌ی ۱۹۶۰ ده تئاتر ثابت از این دست در سراسر ایتالیا برپا بود.

با این حال غالب شهرهای ایتالیا به شرکتهای سیار نمایشی وابسته بودند. در میان شرکتهای سیار ایتالیایی سه گروه از اهمیت بیشتری برخوردار بودند. ویتوریو گاسمن[۴۵۶] که به عنوان ستاره‌ی سینما شهرتی جهانی یافته بود و در ایتالیا بهترین بازیگر آثار کلاسیك محسوب می‌شد، هر چند وقت یك‌بار گروهی تشکیل می‌داد و آثار برجسته‌ی قدیمی را به صحنه می‌برد. گروهی که گاسمن با همکاری‌ی جورجو دو لولو[۴۵۷] به نام کمپانی‌ی دو لولو – فالك[۴۵۸] تشکیل داد از آن جمله بود. دو لولو بازیگر اصلی و کارگردان، روسِلا فالك[۴۵۹] بازیگر نقشهای اول زن، و رومولو والی[۴۶۰] و اِلسا آلبانی[۴۶۱] از بازیگران دیگر این شرکت بودند. این شرکت پس از ۱۹۵۵ بهترین گروه سیار ایتالیایی شناخته می‌شد و بعدها رقیبی به نام کمپانیا پروکلِمر ــ آلبرتاتزی[۴۶۲] یافت. شرکت اخیر به سرپرستی‌ی آنا پروکلِمر[۴۶۳] و جورجو آلبرتاتزی[۴۶۴] تأسیس شد و بزودی عنوان بهترین گروه بازیگری‌ی ایتالیا را از آن خود کرد. شرکتهای سیار ایتالیایی به سراسر ایتالیا سفر می‌کردند.



تصویر ۴۴.۱۸. نمایشنامه‌ی یک نوکر و دو ارباب نوشته‌ی کارلو گلدُنی که در تئاترو پیکولو، میلان اجرا شد. کارگردان این نمایشنامه جورجو استرەلر و طراح آن اِزیو فریجریو بودند. برگرفته از کتاب طراحی در جهان از ۱۹۵۰.



تصویر ۴۵.۱۸. وسوریو گاسمن در نمایشنامه‌یی به کارگردانی خودش به نام اورست نوشته‌ی آلفه ری. طراح جیانی پولیدُری. برگرفته از مجله تئاتر جهان

دو کارگردان ایتالیایی در سالهای پس از جنگ شهرتی جهانی یافتند: اولی لوچینو ویسکونتی[۶۶۵] (۱۹۰۶ - ۱۹۷۶)، یکی از پایه‌گذاران نئورئالیسم[۶۶۶] بود که در دهه‌ی ۱۹۵۰ بیشترین اعتبار جهانی را برای سینمای ایتالیا فراهم آورد و همان کیفیت هنری‌ی فیلمهایش را به تئاتر نیز منتقل کرد. ویسکونتی بهترین آثارش را در اپرا عرضه کرد بویژه آنهایی که ماریا کالاس[۶۶۷] ستاره‌شان بود؛ دیگری فرانکو زفیرللی[۶۶۸] (۱۹۲۳ - ....) که کار خود را با طراحی برای ویسکونتی آغاز کرد و شاید بتوان گفت که تأثیر قاطعی بر آثار او گذاشت. زفیرللی از ۱۹۵۳ به کارگردانی رو آورد، نخست در اپرا، و در ۱۹۵۸ به عنوان کارگردان به کشورهای دیگر نیز دعوت شد. شهرت او در آن است که آثار کلاسیک را به زمین نزدیک می‌کند (نمایشهای رومئو و ژولیت و هملت از او بویژه مورد توجه بسیار قرار گرفتند). او در غالب آثار خود (آثارش را خود طراحی می‌کند) صحنه‌ها و فوت و فنهای نئورئالیستی را به کار می‌برد. زفیرللی از یك طرف متهم شده که در کارهایش متن را قربانی‌ی تصویر می‌کند و از طرف دیگر به خاطر ساده و قابل هضم کردن آثار پیچیده که فاصله‌ی زیادی با تماشاگران امروزی دارند تحسین شده است.

تئاتر اسپانیا تا دهه‌ی ۱۹۵۰، به واسطه‌ی ممیزی‌ی شدید، از بقیه‌ی دنیا عقب افتاده بود. این ممیزی به وسیله‌ی کشیشانی سازمان می‌گرفت که هیچ خط روشنی را دنبال نمی‌کردند و غالباً مطابق میل خود فرمان می‌دادند. اما با وجود این شرایط، احیای درام اسپانیایی در حدود ۱۹۵۰ آغاز شد. معمولاً اجرای نمایشنامه‌ی داستان یك پلکان[۶۶۹] نوشته‌ی آنتونیو بوئه‌رو واله‌یو[۶۷۰] (۱۹۱۶ - ....) در سال ۱۹۴۹ را آغاز تحول می‌دانند. این نخستین نمایشنامه‌ی اسپانیایی پس از جنگ بود که





تصویر ۴۶.۱۸. (*) طرح صحنه‌ی نمایشنامه‌ی پاکدامن اثر گاسپار اسپونتینی که در ۱۹۵۴ توسط لوچینو ویسکونتی در تئاتر آلا اسکالا، میلان کارگردانی شده است. طرح پیه‌رو زوفی.

شایستگی‌ی دریافت جایزه‌ی لوپه دِ وگا را داشت. این نمایشنامه داستان یك دوره‌ی بیست‌ساله از زندگی‌ی چهار خانواده از طبقه‌ی کارگر است که همه در طبقه‌ی مشترك آپارتمانی زندگی می‌کنند. بوئه‌رو واله‌یو از ۱۹۴۹ تاکنون به طور مداوم نمایشنامه نوشته است و امروزه بهترین درام‌نویس اسپانیایی محسوب می‌شود. آثار او تا ۱۹۵۸ واقعگرا بودند اما از آن پس به آثار خیالپردازانه، نمادگرایانه و تاریخی پرداخته است. خواکین کالوو سوته‌لو[۶۷۱] (۱۹۰۵ - ....) با آثاری چون پلازا دِ اورینته[۶۷۲] (۱۹۴۷)، میهمانی که در نَزَد[۶۷۳] (۱۹۵۰)، و قدرت[۶۷۴] سنت واقعگرایی را ادامه داد.

نمایشنامه‌ی دیگر او به نام دیوار[۶۷۵] (۱۹۵۴) درباره‌ی مشکلات مردی است که تصمیم می‌گیرد ثروت نامشروع خود را واگذار کند. این نمایشنامه در اسپانیا همان جنجالی را برپا کرد که نمایشنامه‌ی ایبسن‌وارِ اِچه‌گاری[۶۷۶] در اواخر سده‌ی نوزدهم برپا کرده بود. میگوئل میهورا[۶۷۷] (۱۹۰۹ - ....) با آثاری چون دادگاه عالی[۶۷۸] (۱۹۵۵)، و ماری بل و خانواده‌ی استثنایی‌ی او[۶۷۹] (۱۹۵۹) محبوبترین کمدی‌نویس و آلفونسو پاسو[۶۸۰] (۱۹۲۶ - ....)، به عنوان جانشین بناونت، تأمین کننده‌ی پرکار سرگرمیهای محبوب اسپانیا در این دوره بود. پاسو درام‌نویسی را از ۱۹۵۲ آغاز کرد و از



تصویر ۴۷.۱۸. (*) طرحی از زفیرللی برای اجرای ریگولتو، که خود او آن را در ۱۹۶۰ در بروکسل کارگردانی کرده است.



**تصویر ۴۸.۱۸.** (*) طرحی برای نمایشنامه‌ی **یک رؤیابین برای مردم** نوشته‌ی بوئه‌رو واله‌یو، که در ۱۹۵۸ در تئاتر رسمی اسپانیا در مادرید اجرا شد. طراح امیلیو بورگز.

آن پس سالی ده نمایشنامه نوشت. در میان محبوبترین آثار او **کوچولوی بیچاره**[281] (۱۹۵۷)، **عروسی دخترک**[282] (۱۹۶۰) و **استاد عزیز**[283] (۱۹۶۵) قابل ذکرند.

شاید آلفونسو ساسترِه[284] (۱۹۲۶ - ....) جنجالیترین نویسنده‌ی اسپانیایی و پایه‌گذار «تئاتر اضطراب[285]» باشد. ساستره در آثار خود می‌کوشد تماشاگران را با مسائل زندگی‌ی نوین روبه‌رو کند. او در نمایشنامه‌هایی چون **جوخه‌ی نفرین شده**[286] (۱۹۵۳)، **زخم خورده**[287] (۱۹۶۰)، و **آنا کلیبر**[288] (۱۹۶۲) به مسائل اجتماعی، اخلاقی و سیاسی می‌پردازد. نمایشنامه‌های ساستره بیش از آنکه اجرا شوند خوانده شده‌اند.

در دهه‌ی ۱۹۵۰ ممیزی‌ی نمایشنامه‌ها در اسپانیا کاهش یافت و در نتیجه آثار نویسندگان کشورهای دیگر از جمله تنسی ویلیامز، تورنتُن وایلدر، یوجین اُنیل، پل کلودل، ژان آنویی، و مونترلان وارد مجموعه‌های نمایشی شدند. در این دوره آثار لورکا و کاسونا نیز برای نخستین بار پس از جنگ داخلی در اسپانیا به صحنه رفتند و نویسندگانی چون وال اینکلان و اونا مونو مورد توجه قرار گرفتند. با این حال در ۱۹۶۰ اسپانیا هنوز از نظر نمایشی نسبت به همسایگان خود به‌شدت محافظه کار بود.



**تصویر ۴۹.۱۸.** (*) طرح نمایشنامه‌ی **رخنه** نوشته‌ی آلفونسو ساستره، که در ۱۹۶۰ در تئاتر ولارا در مادرید اجرا شد. طراح این صحنه امیلیو بورگز است.



**تصویر ۵۰.۱۸.** نمایشنامه‌ی **کلام قدسی** اثر وال اینکلان که در تئاتر و بلا آرتز (تئاتر هنرهای زیبا) در ۱۹۶۱ به کارگردانی خوزه یامایو اجرا شد.

## تئاتر و درام در شوروی، ۱۹۴۰ - ۱۹۶۰

در دوران جنگهای اول و دوم، تئاتر روسی وقف ایجاد روحیه‌ی جنگی در مردم بود. چون در این دوره از نظارت دولت بر نمایشنامه‌ها کاسته شد، تصور بر آن بود که پس از پایان جنگ آزادیهای بیشتری در راه است. به‌عکس در ۱۹۴۶ محدودیتها حتی از دهه‌ی ۱۹۳۰ بیشتر شد و در ۱۹۴۸ همه‌ی کمکهای مالی، بجز مبالغی که به تئاترهای مورد توجه دولت پرداخت می‌شد، متوقف شدند. قطع کمکهای مالی ضربه‌ی شدیدی بر پیکر تئاتر شوروی وارد آورد زیرا در طول جنگ از میان ۹۵۰ تئاتر ۴۵۰ تای آنها ویران شده بودند و در ۱۹۵۳ تنها حدود ۲۵۰ تئاتر در سراسر شوروی دایر بود.

تحمیل اجباری‌ی واقعگرایی‌ی سوسیالیستی به عنوان تنها الگوی قابل قبول بر تئاترها به طور اعم و بر تئاتر هنری‌ی مسکو به طور اخص، دست و پای هنر را در اتحاد جماهیر شوروی بست. انتصاب مدیران حزبی به عنوان مسئول امور همه‌ی تئاترها در ۱۹۴۹ نظارت سیاسی‌را بر تئاتر شوروی حاکم کرد. مجموعه‌های نمایشی از کلیه‌ی آثار خارجی تهی شدند و از آثار تازه‌ی روسی نیز انتظار می‌رفت تا سیاستهای دولت را تبلیغ کنند. تعداد

کثیری از نمایشنامه‌ها، از جمله شخصیت مسکویی[289] (۱۹۴۹) نوشته‌ی آناتولی سافرانُف[290] تنها می‌کوشیدند افرادی را که بر سر راه هدفهای حزبی ایستاده بودند بازآموزی کنند. آثار دیگر از جمله سایه‌ی بیگانه[291] (۱۹۴۹) نوشته‌ی کُنستانتین سیمونُف[292]، و والس میسوری[293] (۱۹۵۰) نوشته‌ی پوگودین[294] تنها نمونه‌هایی از درامهای ضد آمریکایی‌اند. نویسندگان دیگر از جمله ویسولُد ویشنِفسکی[295] با نمایشنامه‌ی سال ۱۹۱۹، سال فراموش نشدنی[296] (۱۹۴۹)؛ و ا. استاین[297] با نمایشنامه‌ی پیش درآمد[298] (۱۹۵۲) کوشیدند نقش استالین را در تحول کمونیسم تمجید کنند.

پس از مرگ استالین در ۱۹۵۳ تغییرات بسیاری رخ داد. اگرچه آزادی و محدودیت به تناوب بر تئاتر روسی حاکم می‌شد اما روی هم رفته نسبت به حاکمان پیشین آسایش بیشتری حاصل شده بود، به‌ویژه پس از آنکه خروشچف در ۱۹۵۶ استالین را متهم کرد.

تصویر ۵۱.۱۸. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی غزل پترارک نوشته‌ی پوگودین، که در ۱۹۵۷ در تئاتر مایاکفسکی، مسکو، اجرا شد. برگرفته از کتاب تئاتر مسکو نوشته‌ی کمیسارژفسکی (۱۹۵۹).





تصویر ۵۲.۱۸. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی ساس اثر مایاکفسکی که در سال ۱۹۵۵ در مسکو اجرا شده است.

در این دوره ممیزی به مفهوم گذشته‌ی آن کنار رفت اما فشار بر درام روسی، به‌ویژه از جانب هیئتهای رئیسه‌ی تئاترهای دولتی، همچنان برجا بود. واقعگرایی همچنان سبك حاکم، و آموزشی بودن همچنان هدف عمده‌ی درام ماند، اما این سبك و این هدف به شدت گذشته دنبال نشد، گو اینکه هیچ‌یك روی موفقیت را ندید. آثار تازه‌ی روسی به دامان وضعیتهای رمانتیك و روابط خانوادگی، همچون نمایشنامه‌ی غزل پترارك[299] (۱۹۵۷) نوشته‌ی پوگودین و دفاع از عدالت در مقابل اتهامات ناعادلانه، همچون نمایشنامه‌ی دختر کارگر[300] (۱۹۵۷) نوشته‌ی آلکساندر وُلودین[301] پناه آوردند. موضوع مورد علاقه‌ی دیگر، تضاد میان نسلهای کهنه و نو بود که نمایشنامه‌ی مبارزه‌ی نابرابر[302] (۱۹۶۰) نوشته‌ی ویکتور رُزُف نمونه‌وار است. در این دوره نمایشهای ضد آمریکایی تا





حدی از مجموعه‌های نمایشی برچیده شد و بسیاری از آثار ممنوعه‌ی سالهای پیشین محبوبیت یافت. افراط در دستکاری نمایشنامه‌های کلاسیك برای انطباق آن با تبلیغات دولتی نیز تا حدود زیادی کاسته شد.

تغییرات دهه‌ی ۱۹۵۰ موجب کاهش اعتبار تئاتر هنری‌ی مسکو شد، گو اینکه همچنان بیشترین کمك مالی، دستمزد و امکانات دیگر دولتی را دریافت می‌کرد. تئاتر هنری‌ی مسکو، به رغم موقع رسمی‌ی خود، از نظر مردم یك موزه بود. این ارزیابی در مورد تئاتر مالی نیز صدق می‌کرد که از نظر دولت شوروی اندکی پایینتر از تئاتر هنری‌ی مسکو قرار داشت.

با کاسته شدن اعتبار این تئاترها، تئاترهای دیگر جان گرفتند. موفقیت تئاترهای دیگر به دو عامل اصلی مربوط می‌شد: نخست کنار گذاشتن سیاست حقوق و رده‌بندی‌ی ثابت میان اعضای گروه‌ها، دیگر حذف قانون ممنوعیت بازیگران از تغییر گروه خود، که از دهه‌ی ۱۹۳۰ اعمال می‌شد؛ علل دیگر را باید در تغییر سلیقه‌ها جست‌وجو کرد. در میان تئاترهای قدیمی‌تر تئاتر واختانگف[303] به سرپرستی‌ی روبَن سیمونُف، محبوبترین تئاتر روسی بود، زیرا در آن با استفاده از شیوه‌ی واختانگف جایگزینِ مورد قبولی بر واقعگرایی‌ی سوسیالیستی فراهم آمده بود. تئاتر ساتیر[304] به سرپرستی‌ی والنتین پلوچك[305] نیز پس از آنکه در ۱۹۵۴ نمایشنامه‌ی ساس و حمام اثر مایاکُفسکی را با سبکی کم و بیش شبیه به مِیِرهُلد نمایش داد هوای تازه‌یی بر تئاتر شوروی دمید و منزلت بسیاری یافت.

در تئاتر مایاکُفسکی[306] (که پیش از این تئاتر انقلاب[307] نام داشت) نیکلای اُخلوپُکف[308] به تجربه‌های پیش از جنگ خود، یعنی ارتباط نزدیك میان



تصویر ۵۳.۱۸، و تصویر ۵۴.۱۸. (*) دو تصویر از نمایشنامه‌ی هملت که در ۱۹۵۴ توسط اُخلوپکف در تئاتر مایاکفسکی اجرا شد یکی طرح اصلی و دیگری شکل اجرا شده‌ی طرح است. توجه شود که طرح صحنه پیشنهاد می‌کند که دنیای هملت یک زندان بوده است صحنه طبقات و اشکوبه‌های مختلفی است که متناسب داستان اشکوبه‌ها باز می‌شوند طراح این صحنه وادیم ریندین است



تماشاگران و بازیگران، روی آورد. او در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ نمایشنامه‌ی اشراف[۵۰۹]اثر پوگودین را بار دیگر به صحنه برد و در این نمایش تماشاگرانش را گرداگرد صحنه نشاند، درست همان‌گونه که در دهه‌ی ۱۹۳۰ اجرا کرده بود. شاید معروفترین اجرای اُخلوپکُف پس از جنگ نمایش هملت (۱۹۵۴) بوده است که در آن صحنه را به چند طبقه تقسیم کرده بود و حرکت صحنه چنان تنظیم شده بود که گویی هملت همواره می‌کوشد از دنیای زندان گونه‌ی خود بگریزد. دو کارگردان قدیمی‌ی دیگر، یوری زاوادسکی[۵۱۰] در تئاتر موسُوِیت[۵۱۱] و آلکسی پوپُف[۵۱۲] در تئاتر مرکزی‌ی ارتش[۵۱۳] همچنان اهمیت پیشین خود را حفظ کرده بودند.

در لنینگراد تئاتر پوشکین[۵۱۴] پایگاهی مشابه با تئاتر هنری‌ی مسکو در پیش از جنگ به دست آورد و در طول دهه‌ی ۱۹۵۰ به سرنوشت همان تئاتر دچار شد. پرمنزلت‌ترین تئاتر لنینگراد، تئاتر گورکی، پس از ۱۹۵۶ به سرپرستی‌ی جورجی توستوگُنُف[۵۱۵] (۱۹۱۵ - ۱۹۸۹) به‌خاطرامروزی‌کردنِ آثارکلاسیک‌مورد توجه قرار گرفت. توستوگُنُف غالباً در صحنه‌های خود از اشیای واقعی استفاده می‌کرد و دیوارها، سقف ونظایر آنها را کنار گذاشته بود و شگردهای سینمایی را، نظیر اجرای نمایش در جلوی صحنه به عنوان نمای درشت، به کار می‌برد. در تئاتر کمدی‌ی لنینگراد[۵۱۶]، نیکلای آکیمُف[۵۱۷] (۱۹۰۱ - ۱۹۶۸) نیز استانده‌های مذکور را به عنوان کارگردان و طراح به کار بست. او به رغم آثار خوبی که عرضه می‌کرد از نظر مقامات رسمی مورد توجه نبود. او اتاق وسیعی را در بالای یك خواربار فروشی برای اجرای نمایشهای خود برگزیده بود.

تئاتر شوروی در ۱۹۶۰ از محدودیتها واستانده‌های تحمیلی‌ی استالین فاصله گرفت، اما فشارِ مطالبات حزبی هنوز حاکم بود و هرگاه نمایشی قدمی فراتر از تحمل آن برمی‌داشت، حضور دولت را احساس می‌کرد. با این همه، در این دوره، تئاتر روسی قدم در راه تازه‌یی نهاد و آن را در دهه‌ی ۱۹۶۰ ادامه داد.

## تحولات جهانی در تئاتر

در پایان جنگ جهانی‌ی دوم همکاریهای بین‌المللی در همه‌ی جنبه‌های زندگی ممکن شد. تشکیل سازمان ملل متحد مقدمه‌یی شد تا سازمانهای دیگری نیز در راستای تفاهم جهانی به وجود آیند. تحت توجهات سازمان آموزشی، علمی و فرهنگی‌ی سازمان ملل متحد[۵۱۸] (یونسکو) سازمانی به نام انستیتوی جهانی‌ی تئاتر[۵۱۹] در سال ۱۹۴۷ تأسیس شد که کمك مالی‌ی سالانه دریافت می‌کرد. این مؤسسه از سال ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۸ مجله‌ی ماهانه‌یی به نام تئاتر جهان[۵۲۰] را برای انتشار و اشاعه‌ی اطلاعات منتشر می‌کرد. همچنین گهگاه همایشهای بین‌المللی به راه می‌انداخت و از ۱۹۵۴ یك جشنواره‌ی سالانه به نام تئاتر ملل[۵۲۱] برپا کرده بود. در این راه سازمانهای دیگری نیز برای تبادل فکر و نظر به وجود آمدند که انجمن جهانی‌ی فن‌آوران تئاتر[۵۲۲]، انجمن جهانی‌ی منتقدان تئاتر[۵۲۳]، و فدراسیون جهانی‌ی تحقیقات تئاتری[۵۲۴] از آن جمله‌اند.

همکاریهای بین‌المللی‌ی دیگری نیز در این دوران به تحول تئاتر در سراسر جهان یاری رساندند زیرا ملتهایی که پس از این دو جنگ به وجود آمدند مایل





بودند فرهنگ ملی‌ی خود را به نمایش بگذارند. سرانجام، گوشه‌هایی از جهان که پیش از آن تئاتری نداشتند و اگر داشتند قابل توجه نبود، صاحب تئاتر شدند. پس از سال ۱۹۴۵ منزلت تئاتر در پهنه‌ی گیتی به جایی رسید که پیش از آن سابقه نداشت.

در ۱۹۶۰ تئاتر دیگر از دستبردهای سالهای جنگ رسته بود. تئاتر پس از جنگ، به استثنای کشورهای فرانسه و انگلستان، در همان خطی ادامه می‌داد که پیش از آن مستقر شده بود. اما در دهه‌ی ۱۹۵۰ نظرگاه‌ها و تنشهای نوبنی سربرآوردند که در سال ۱۹۶۰، هم سرشار از زندگی و هم آبستن جنجال می‌نمودند.

## نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

هنگام مطالعه‌ی تاریخ تئاتر باید «حال و هوای روشنفکری»ی هر دوره را در نظر داشت. باید دید که آیا در این دوره میان ارزشها و هدفها توافقی وجود دارد؟ آیا جدایی‌ی نظرها مرزهای روشنی دارند؟ و اگر چنین است آن مرزها کدامند. چه چیز مورد حمله است و چه چیز شایسته‌ی دفاع. بدیهیات این دوره، چنان که کسی در باب آنها سؤالی یا بحثی نکند، کدامند؟ چه ضوابط و قدرتهایی برای القاء نظر یا رد آن درکارند: نظمی فوق طبیعی، دانشی علمی، یا مجموعه‌ی دانش بشری؟ معمولاً در هیچ دوره‌یی میان ارزشهای موجود توافق کامل وجود ندارد، اما دوره‌هایی را می‌توان سراغ کرد که در آنها، برای دستیابی به ثبات، توافقهای بسیاری صورت می‌گیرند. همچنین دوره‌هایی وجود دارند که عدم توافق چندان شدید است که سر به اغتشاش می‌زند. اما به هر حال در هر دو مورد اگرچه کاری از تئاتر ساخته نیست اما تحت‌تأثیر قرار می‌گیرد.

به طور کلی سالهای پس از ۱۹۴۰ از ناآرامی انباشته بود. دهشتهای اردوگاه نازی، انفجار بمب اتمی در هیروشیما، تهدیدهایی که در دهه‌ی ۱۹۵۰ مبنی بر ویرانی‌ی جهان در پشت «جنگ سرد» نهفته بود، و حوادثی از این دست نه تنها تردیدهایی را نسبت به عقلایی بودن انسان به وجود می‌آورد بلکه امکان یافتن سازمانی عقیدتی که جامعه‌یی متحد و معقول را فراهم آورد مورد تردید قرار می‌داد.

از دل این بحران در عقاید و باورها، نهضت ابسوردیسم سربرآورد. آلبر کامو این بحران را به روشنی تعریف کرده است:

> حتی جهانی که بتوان با منطقی ضعیف توضیحش داد برای ما آشنا است. اما در جهانی که ناگهان از توهم و فروغ امید تهی شود انسان خود را مختل و بیگانه می‌یابد. تبعید او چاره‌ناپذیر است چرا که حتی از خاطره‌ی خانه‌ی گمشده یا امید گمشده‌ش از سرزمین موعود نیز گسسته است. این جدایی‌ی میان انسان و زندگیش ... درست همان احساس پوچی است .... جدایی از آن کس و آن چیزی است که به جرئت می‌توانم بگویم: «می‌دانم چیست!» من قلبی را که در سینه‌ام می‌تپد احساس می‌کنم و می‌توانم حکم کنم که وجود دارد. همین‌طور جهانی که لمس می‌کنم و حکم می‌کنم که وجود دارد. دانش من به همین‌جا ختم می‌شود، باقی همه من درآری است ....
>
> گفتم جهان پوچ و بی‌معنا (ابسورد) است اما شتاب‌آلوده گفتم. این جهان به خودی‌ی خود معقول نیست و این تنها حرفی است که می‌توان زد. اما برخورد با این نامعقول و اشتیاق مفرط به وضوح و روشنی که در دل انسانها پژواک سر می‌دهد، پوچ است ...
>
> پوچ‌انگاری از تقابل میان نیاز انسان و سکوت بی‌خردانه‌ی جهان پیرامون ما زاده می‌شود.

آلبر کامو، «اسطوره‌ی سیزیف». **اسطوره‌ی سیزیف و مقالات دیگر**[۵۲۵]، ترجمه‌ی ژوستین اُبراین[۵۲۶] (نیویورک: آلفرد ا. ناپف، ۱۹۶۷)، صفحات ۶، ۱۹، ۲۱، ۲۸.



مارتین اسلین در ۱۹۶۱ برای آن دسته از نمایشنامه‌هایی که ظاهراً همه پایگاه مورد نظر کامو را برگزیده بودند برچسب ابسورد را اختراع کرد:

> ریشه‌ی [تئاتر ابسورد] را باید در جایی جست‌وجو کرد که یقینها و اساس فرضیه‌های غیرقابل تردید قرنهای گذشته بر باد رفتند. فرضیه‌هایی که آزموده شده بودند و پیروانی به هم زده بودند و اینک همچون چیزی بی‌ارزش، به مثابه اوهام کودکانه، اعتبار خود را می‌باختند.
>
> این احساس اضطراب فوق طبیعی در پوچی شرایط انسانی را به طور کلی در نمایشنامه‌های بکت، آداموف، یونسکو، ژنه، و نویسندگان دیگری که در این کتاب آمده‌اند می‌توان یافت. اما آنچه در اینجا به عنوان تئاتر ابسورد آمده صرفاً موضوع این نمایشنامه‌ها نیست .... [بلکه خود این تئاتر نیز] می‌کوشد مفهوم شرایط نامفهوم انسانی و نارسایی‌ی رهیافت عقلی را که آشکارا شیوه‌های عقلانی و تفکر استدلالی را کنار گذاشته بیان کند ... [این کتاب] بر آن است تا وحدتی میان فرضیه‌های بنیادی و صورتی که آن فرضیه‌ها را بیان می‌کند فراهم آورد.

مارتین اسلین، **تئاتر ابسورد**، تجدیدنظر و ویرایش تازه (وودستاک، نیویورک. انتشارات اُورلوک. ۱۹۷۳) صفحات ۴-۶

اوژن یونسکو یکی از موفقترین و بحث‌انگیزترین نمایشنامه‌نویسان ابسوردیست غالباً با کارگردانها و منتقدان آثارش وارد بحث می‌شد (بسیاری از بحثهای او در کتابی به نام یادداشتها و ضد یادداشتها[۵۲۷] جمع‌آوری شده است). در اینجا چند پاسخ یونسکو را درباره‌ی اجرای آمریکایی‌ی کرگدن در ۱۹۶۱ می‌آوریم:

> من مقالات منتقدان آمریکایی را درباره‌ی نمایشنامه‌ام خواندم. چنین به نظر می‌رسد که همگی یك صدا معتقدند نمایشنامه‌ی کرگدن خنده‌آور است. خوب من‌هم می‌گویم نیست ... اجرای این اثر در آمریکا نه‌تنها فاقد سبك بود ... بلکه مهمتر از آن بی‌صداقتی‌ی روشنفکرانه‌یی داشت ... [این نمایشنامه] توصیفی بی‌طرفانه از تعصبات و احیای دیکتاتوری است که بار دیگر در حال رشد، تبلیغ و پیروزی است و دارد همه‌ی جهان را دگرگون می‌کند ... بسیار کوشیدیم که این مطالب را به کارگردان یادآوری کنم؛ و تا جایی که مقدورم بود کوشیدم در چند مصاحبه این چیزها را روشن کنم ... این نمایشنامه داستان دردناکی است، اما جدی است.
>
> برخی منتقدان بر من خرده می‌گیرند که زشتی را نکوهش می‌کنم بی‌آنکه بگویم خوبی کدام است ... اتکا کردن به یك نظام فکری‌ی مکانیکی کار

ساده‌یی است ... اما یك راه حل فردی، حتی اگر غیرعملی باشد، از ایدئولوژی‌های پیش ساخته‌یی که انسان را از اندیشیدن باز می‌دارد بسیار ارجمندتر است ...

یکی از منتقدان بزرگ نیویورك شکوه می‌کند که پس از طرد دنباله‌روی از سنتهای پیشین چیزی را به جای آن پیشنهاد نمی‌کنم و او را همراه با تماشاگران دیگر در خلأ جا می‌گذارم. اما این درست همان چیزی است که من می‌خواهم بکنم. انسان آزاد باید قادر باشد خودش را از این خلأ بیرون بکشد، با تلاش خودش، نه با کوشش دیگران.

یادداشتها و ضد یادداشتها، درباره‌ی تئاتر، ترجمه‌ی دانلد واتسن(۵۲۸) (نیویورك، گرو پرس، ۱۹۶۴)، صفحات ۲۰۷ - ۲۱۱

در طول دهه‌ی ۱۹۵۰ عدم رضایت خاطر از جهان پیرامون تنها از طریق درام ابسورد بیان نمی‌شد. در انگلستان شدیدترین برخوردها را گروه «جوانان خشمگین» داشتند، در حالی که شیوه‌های نسبتاً سنتی را اختیار می‌کردند. هرچند امروزه رسم بر آن است که نمایشنامه‌ی با خشم به گذشته بنگر اثر جان آزبورن را نقطه‌ی عطف درام انگلیسی بشناسند اما غالب صاحبنظران بر این ارزیابی تردید دارند. در اینجا قسمتهایی از یکی از منفی‌ترین نقدها را می‌آوریم[1](۵۰).

ما باید در این باره بسیار صریح باشیم اگر نمایشنامه‌هایی نظیر با خشم به گذشته بنگر، که امشب دیدیم، بیشتر اجرا شوند باید «تئاتر نویسندگان» در رویال کورت برچیده شود. من همواره به شبی که بد فهمیدم و بد گذشت با خشم خواهم نگریست. شخصیت اصلی نمایشنامه به خودش ترحم می‌کرد و نامطبوع و تا حد ابتذال عامیانه بود ...

جی. سی. تروین(۵۲۹) در روزنامه‌ی بیرمنگام پست(۵۳۰)، ۸ می ۱۹۵۶.

خوشبختانه دیگران درك بهتری از این نمایشنامه داشتند:

اگر من جای آقای جورج دیواین بودم نمایشنامه‌ی با خشم به گذشته بنگر را به چشم یك کار تجربی نگاه می‌کردم. این درست همان نوع نمایشنامه‌یی است که شرکت تئاتر انگلیسی برای اجرای آن به وجود آمده است ... اگر منظور تماشاگران هستند [که آقای دیواین چنین می‌اندیشید] بگذاریم رضایت همانها، با پر کردن تالار نمایش، جلب شود ...

البته با خشم به گذشته بنگر نمایشنامه‌ی کاملی نیست، اما یکی از هیجان‌انگیزترین نمایشنامه‌ها است که مرز خود را از زندگی واقعی جدا میکند و درباره‌ی زندگی‌یی است که درست همان لحظه در صحنه اتفاق می‌افتد — و نه موضوع مشترك تئاترهای انگلیسی .... نه یك نمایشنامه‌ی دلپذیر. بنابراین ... به هر حال نباید آن را از دست داد. اگر جوانید، شما را مخاطب قرار می‌دهد و اگر میانسالید، به شما خواهد گفت که

۱ - هر دو نقد در کتاب مرجع جان آزبورن: با خشم به گذشته بنگر، با ویرایش جان راسل تیلر (لندن: مك میلان و شرکا، ۱۹۶۸) آمده‌اند نظر نخست در صفحه‌ی ۴۵، و نظر دوم در صفحات ۵۱ – ۵۳.





جوانها به چه می‌اندیشند.

پی. سی. ورسلی(۵۳۱)، مجله‌ی نیو استیتسمن(۵۳۲)

بین سالهای ۱۹۴۵ و ۱۹۶۰ سبك اجرایی حاکم بر تئاتر آمریکایی را باید در آثار الیا کازان (کارگردان) و جو مایلتسینر (طراح) جستجو کرد. اریك بنتلی(۵۳۳) در بررسی نمایشنامه‌ی گربه روی شیروانی داغ اثر تنسی ویلیامز توصیف خوبی از کار آنها می‌دهد:

صحنه‌ی جو مایلتسینر از یك دایره و سکوهایی شیب‌دار تشکیل شده است که یکی از گوشه‌های آن، و نه یکی از اضلاع، به سوی تماشاگران پیشرفتگی دارد. یك گوشه‌ی سقف در بالا به پیش صحنه نشانه رفته است. در سکوی صحنه، به عنوان اتاق نشیمن، وسایل اندکی وجود دارد. در اطراف اتاق پله‌ها و فضاهایی هستند که نمای خارجی صحنه را نشان می‌دهند. همه‌ی صحنه را نور و سایه‌هایی که مدام در تغییرند در هم پیچیده است...

دنیای الیا کازان نیز همین است، چنان که در نمایشهای دیگر او از نویسندگان دیگر نیز دریافته‌ایم. همان طرح کلی‌ی اتوبوسی به نام هوس و حتی مرگ فروشنده: نمای بیرونی که نمای درونی هم هست — و مهمتر آنکه دنیای درونی‌ی فروشنده، همان دنیای بیرونی‌ی او است؛ زیستگاه جسم و سرزمین خاطرات و رؤیاهای او. یك مورخ تئاتر احتمالاً این جهان را ترکیبی از ناتورالیسم و اکسپرسیونیسم خواهد خواند ...

این از آفرینشهای ممتاز تئاتر آمریکایی است ... که توسط تئاتر نوین آمریکا (مکتب لی استراسبرگ و هارُلد کلُرمن) به پایه‌ی تسلی‌بخش‌تری از تئاتر کهن (عظمت واقعی در اجرا) می‌رسد. زیرا تئاتر کهن ... از رسیدن به این پایه ناتوان بود.

من دلیلی نمی‌بینم که در سنتهای گذشته درجا بزنیم. نتیجه‌ی تأثیراین شیوه ... عمل متقابل سنتهای کهن در دکور، نور و کار گروهی با کیفیتهای متضاد آنها ... در هر اجرا است. شکل بیرونی‌ی یك نمایش ... به تئاتر کهنه تعلق دارد ... اما شیوه‌ی بازیگری در اینجا درونی است. «استانیسلاوسکی‌وار»(۵۳۴) است. در اینجا از بازیگران خواسته‌اند که در یك دکور رسمی و موقعیتی ثابت با بیداری، تمرکز و حفظ تداوم شدت عصبی، نقش خود را زندگی کنند و این کاری است که آقای کازان همواره به آن دست یافته است.

مجله‌ی نیو ریپابلیك(۵۳۵)، ۴ آوریل ۱۹۵۵.

# زیرنویسهای فصل ۱۸

۱. League of Nations
۲. United Nations
۳. Veto
۴. Ministry of Arts and Letters
۵. Salle Luxemburg
۶. Salle Richelieu
۷. Pierre Dux
۸. Sociétaires
۹. Pierre-Aimé Touchard
۱۰. Pierre Descaves
۱۱. regional dramatic centers
۱۲. Dramatic Center of the East
۱۳. André Clavé
۱۴. Hubert Gignoux
۱۵. Le Grenier
۱۶. Maurice Sarrazin
۱۷. The Dramatic Center for Toulouse
۱۸. Guy Parigot
۱۹. Aix-en-Provence
۲۰. Tourcoing
۲۱. Bourges
۲۲. Marcel Herrand
۲۳. Jean Marchat
۲۴. Rideau de Paris
۲۵. Théâtre aux Mathurins
۲۶. Jean-Louis Barrault
۲۷. Etienne Decroux
۲۸. The Satin Slipper
۲۹. total theatre
۳۰. Madeleine Renaud
۳۱. Companie Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault
۳۲. Jean desailly
۳۳. André Brunot
۳۴. Jacque Dacomine
۳۵. Edwige Feuillère
۳۶. Pierre Brasseur
۳۷. Oresteia
۳۸. avant-garde
۳۹. Théâtre Marigny
۴۰. Jean Vilar
۴۱. Théâtre National Populaire
۴۲. Maria Casarés
۴۳. George Wilson
۴۴. Daniel Sorano
۴۵. Gérard Philipe
۴۶. Palais de Chaillot
۴۷. absurdism. رایجترین ترجمه‌ی این اصطلاح در فارسی پوچ‌گرایی است. اما به گمان مترجم پوچ‌انگاری حداقل مصداق بیشتری دارد. از این‌رو بهتر است تا پیدا شدن اصطلاح مناسبی که هم معنای کامل این اصطلاح را برساند و هم قابلیت انعطاف بیشتری داشته باشد. همان کلمه‌ی ابسورد یا پوچ‌انگار را اختیار کرد. absurd به معنای بی‌معنی، پوچ، ناهنجار، ناهماهنگ و غیره است و absurdism نظر به گرایشی دارد که همه‌ی دستاوردهای جوامع محافظه‌کار پیش از خود را بی‌معنی، پوچ، ناهنجار و غیره ارزیابی می‌کند. م
۴۸. Invitation to the Chateau
۴۹. Waltz of the Toreadors
۵۰. The Lark
۵۱. Becket
۵۲. Patate
۵۳. Eugene the Mysterious
۵۴. Nights of Wrath





۵۵. Boulevard Durand
۵۶. Henry de Montherland
۵۷. The Dead Queen
۵۸. The Master of Santiago
۵۹. Port-Royal
۶۰. The Cardinal of Spain
۶۱. The Civil War
۶۲. existansialism
۶۳. Jean-Paul Sartre
۶۴. The Flies
۶۵. No Exit
۶۶. Dirty Hands
۶۷. The Devil and the God Lord
۶۸. The Condemned of Altona
۶۹. Albert Camus
۷۰. Cross-Purposes
۷۱. Caligula
۷۲. State of Siege
۷۳. The Just Assassins
۷۴. آلبر کامو چندین رمان، از جمله جنایت و مکافات اثر داستایفسکی را برای صحنه تنظیم کرده است. م
۷۵. The Myth of Sisyphus
۷۶. Samuel Beckett
۷۷. Waiting for godot
۷۸. Endgame
۷۹. Krapp's Last Tape
۸۰. Happy Days
۸۱. Play
۸۲. Come and Go
۸۳. Not I
۸۴. That Time
۸۵. Eugène Ionesco
۸۶. The Bald Soprano
۸۷. anti-play
۸۸. The Lesson
۸۹. The Chairs
۹۰. Victims of Duty
۹۱. Amedée
۹۲. The New Tenant
۹۳. The Killer
۹۴. Rhinoceros
۹۵. A Stroll in the Air
۹۶. Hunger and Thirst
۹۷. Macbett
۹۸. The Man With the Suitcases
۹۹. Jean Genet
۱۰۰. The Maids
۱۰۱. Deathwatch
۱۰۲. The Balcony
۱۰۳. The Blacks
۱۰۴. The Screens
۱۰۵. Arthur Adamov
۱۰۶. The Invasion
۱۰۷. Parody
۱۰۸. All Against All
۱۰۹. Paolo Paoli
۱۱۰. Spring 71
۱۱۱. Paris Commune
۱۱۲. The Theatre of the Absurd
۱۱۳. Martin Esslin
۱۱۴. Jacque Audiberti
۱۱۵. Quoat-Quoat
۱۱۶. The Black Feast
۱۱۷. The Landlady
۱۱۸. The Sentry-Box
۱۱۹. Georges Schéhadé
۱۲۰. Evening of Proverbs
۱۲۱. Tale of Vasco
۱۲۲. The Journey
۱۲۳. Jean Tardieu
۱۲۴. The Information Window
۱۲۵. The ABC of Our Life
۱۲۶. Roger Blin
۱۲۷. André Reybaz
۱۲۸. Audiberti
۱۲۹. Tourquin
۱۳۰. George Vitaly
۱۳۱. Théâtre La Bruyère
۱۳۲. Jean-Marie Serreau
۱۳۳. Théâtre de Babylone
۱۳۴. Jacque Fabbri
۱۳۵. Nicolas Bataille
۱۳۶. Marcel Cuvelier
۱۳۷. Michel de Re
۱۳۸. Jacque Polieri
۱۳۹. Jacque Mauclair
۱۴۰. Théâtre de France
۱۴۱. DeGaule
۱۴۲. dramaturg. این اصطلاح را متخصص درام و نمایش و درام‌پرداز نیز می‌توان ترجمه کرد. م.
۱۴۳. Boleslaw Barlog
۱۴۴. Fritz Kortner

۱۴۵. Willi Schmidt
۱۴۶. Wolfgang Langhoff
۱۴۷. Wolfgang Heinz
۱۴۸. Benno Bessen
۱۴۹. Harry Buchwitz
۱۵۰. Gustav Gründgens
۱۵۱. Oscar Fritz Schuh
۱۵۲. Karlheinz Stroux
۱۵۳. Heinz Hilpert
۱۵۴. Rudolf Sellner
۱۵۵. Gunther Renner
۱۵۶. Hans Schalla
۱۵۷. Karl Kayser
۱۵۸. Freie Volksbühne
۱۵۹. Caspar Neher
۱۶۰. Teo Otto
۱۶۱. Theatricalism
۱۶۲. Max Fritzche
۱۶۳. Karl Gröning
۱۶۴. Helmut Jürgens
۱۶۵. Wilhelm Reinking
۱۶۶. Rudolf Heinrich
۱۶۷. Karl von Appen
۱۶۸. Schiller Theatre
۱۶۹. Bayreuth Festival
۱۷۰. Wieland Wagner
۱۷۱. Wolfgang Wagner
۱۷۲. Berliner Ensemble
۱۷۳. Komische Oper
۱۷۴. Theatre-am-Schiffbauerdamm
۱۷۵. Helene Weigel
۱۷۶. Modellbuch
۱۷۷. Modellbüher
۱۷۸. Ruth Berghaus
۱۷۹. Walter Felsenstein
۱۸۰. Staatsoper
۱۸۱. Volksoper
۱۸۲. Akademietheatr
۱۸۳. Theatre-in-der-Josefstadt
۱۸۴. Volkstheater
۱۸۵. The Captain from Koepenick
۱۸۶. The Devil's General
۱۸۷. The Cold Light
۱۸۸. The Pied Piper
۱۸۹. Wolfgang Borchert
۱۹۰. The Man Outside
۱۹۱. Fritz Hochwalder
۱۹۲. The Holy Experiment
۱۹۳. The Fugitive
۱۹۴. The Public Prosecutor
۱۹۵. Kurt Hirschfeld
۱۹۶. Oskar Walterlin
۱۹۷. Max Frisch
۱۹۸. The Chinese Wall
۱۹۹. Biedermann and the Firebugs
۲۰۰. Andorra
۲۰۱. Friedrich Durrenmatt
۲۰۲. The Visit
۲۰۳. The Physicists
۲۰۴. Play Strindberg
۲۰۵. The Collaborator
۲۰۶. Günter Grass
۲۰۷. The Wicked Cooks
۲۰۸. The Plebeians Rehearse the Revolution
۲۰۹. Coriolanus
۲۱۰. Elia Kazan
۲۱۱. Jo Mielziner
۲۱۲. thaatricalized realism
۲۱۳. Robert Lewis
۲۱۴. Cheryl Crawford
۲۱۵. Marlon Brando
۲۱۶. Stanley Kowalski
۲۱۷. inner truth
۲۱۸. Period drama. در اینجا منظور نمایشهای غیر معاصر است. م
۲۱۹. off-Broadway از آنجا که همه‌ی تئاترهای نیویورک در خیابان برادوی ساخته شده بودند، این خیابان به طور سنتی خیابان تئاتر و سینما و نمایشهای سرگرمی شناخته می‌شد. درست مثل خیابان لاله‌زار در سالهای گذشته. از این‌رو آف - برادوی به تئاترهایی اطلاق می‌شود که در این خیابان نباشند و این نام خودبه‌خود نمایشهای غیرتجارتی و هنری را به ذهن متبادر می‌کند. پس اگر نمایشهای برادوی لاله‌زاری است، آف - برادوی غیر لاله‌زاری است. م
۲۲۰. Mecca Temple
۲۲۱. Jean Dalrymple
۲۲۲. Lincoln Center
۲۲۳. Eva Le Gallienne
۲۲۴. Margaret Webster
۲۲۵. American Repertory Company
۲۲۶. Civic Repertory





۲۲۷. New Stages
۲۲۸. David Heilweil
۲۲۹. ballroom. تالاری که در هتلهای بزرگ برای رقص و شنیدن موسیقی ساخته می‌شود. م
۲۳۰. Circle in the Square
۲۳۱. Phoenix Theatre
۲۳۲. José Quintero
۲۳۳. Theodore Mann
۲۳۴. Geraldine Page
۲۳۵. Jason Robards, Jr
۲۳۶. George c. Scott
۲۳۷. Colleen Dewhurst
۲۳۸. Norris Houghton
۲۳۹. T. Edward Hambleton
۲۴۰. Siobhan McKenna
۲۴۱. Robert Ryan
۲۴۲. Stuart Vaughan
۲۴۳. Association of Producing Artists
۲۴۴. American National Theatre and Academy
۲۴۵. Margo Jones
۲۴۶. Alley Theatre
۲۴۷. Nina Vance
۲۴۸. Arena Stage
۲۴۹. Edward Mangum
۲۵۰. Zelda Fichandler
۲۵۱. Actor's Workshop
۲۵۲. Jules Irwing
۲۵۳. Herbert Blau
۲۵۴. Ford Foundation
۲۵۵. New York Shakespeare Festival
۲۵۶. Joseph Papp
۲۵۷. Delacorte Theatre
۲۵۸. Joan of Lorraine
۲۵۹. Anne of the Thousand Days
۲۶۰. The Golden Six
۲۶۱. The Country Girl
۲۶۲. The Flowering Peach
۲۶۳. The Cave Dwellers
۲۶۴. The Autumn Garden
۲۶۵. Toys in the Attic
۲۶۶. The Cold Wind and the Warm
۲۶۷. But for Whom, Charlie?
۲۶۸. The Matchmaker
۲۶۹. A Streetcar Named Desire
۲۷۰. The Rose Tattoo
۲۷۱. Cat on a Hot Tin Roof
۲۷۲. Orpheus Descending
۲۷۳. Sweet Bird of Youth
۲۷۴. Night of the Iguana
۲۷۵. The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore
۲۷۶. Slapstick Tragedy
۲۷۷. This Is [an Entertainment]
۲۷۸. Arthur Miller
۲۷۹. All My Sons
۲۸۰. Death of a Salesman
۲۸۱. Crucible
۲۸۲. A View from the Bridge
۲۸۳. After the Fall
۲۸۴. Incidant At Vichy
۲۸۵. The Creation of the World and other Buisiness
۲۸۶. The Price
۲۸۷. William Inge
۲۸۸. Come Back Little Sheba
۲۸۹. Picnic
۲۹۰. Bus Stop
۲۹۱. Dark at the Top of the Stairs
۲۹۲. Robert Anderson
۲۹۳. Tea and Sympathy
۲۹۴. You Know I Can't Hear You When the Water's Running
۲۹۵. Arthur Laurents
۲۹۶. Home of the Brave
۲۹۷. A Clearing in the Woods
۲۹۸. Paddy Chayefsky
۲۹۹. The Tenth Man
۳۰۰. Gideon
۳۰۱. Richard Rodgers
۳۰۲. Oscar Hammerstein
۳۰۳. Carousel
۳۰۴. South Pacific
۳۰۵. The King and I
۳۰۶. Alan Jay Lerner
۳۰۷. Frederick Loewe
۳۰۸. Brigadoon
۳۰۹. My Fair Lady
۳۱۰. Frank Loesser
۳۱۱. Guys and Dolls
۳۱۲. Most Happy Fella
۳۱۳. Gian Carlo Menotti
۳۱۴. The Medium
۳۱۵. The Counsul
۳۱۶. Marc Blitzstein

۳۱۷. The Little Foxes
۳۱۸. Regina
۳۱۹. Leonard Bernstein
۳۲۰. Candide
۳۲۱. West Side Story
۳۲۲. Theatrical Syndicale
۳۲۳. Prince Littler
۳۲۴. The Group
۳۲۵. H. M. Tennant, Ltd.
۳۲۶. Terence Rattigan
۳۲۷. French Without Tears
۳۲۸. The Winslow Boy
۳۲۹. The Browning Version
۳۳۰. Seperate Tables
۳۳۱. Ross
۳۳۲. A Phoenix Too Frequent
۳۳۳. The Lady's Not for Burning
۳۳۴. Christopher Fry
۳۳۵. Venus Observed
۳۳۶. The Dark is Light Enough
۳۳۷. Curtmantle
۳۳۸. A Yard of Sun
۳۳۹. The Cocktail Party
۳۴۰. Edinburgh Festival
۳۴۱. The Confidential Clerk
۳۴۲. The Elder Statesman
۳۴۳. Shakespear Festival Company
۳۴۴. New Theatre
۳۴۵. John Burrell
۳۴۶. George Devine
۳۴۷. Young Vic
۳۴۸. Hugh Hunt
۳۴۹. Michael Benthal
۳۵۰. John Neville
۳۵۱. Barbara Jefford
۳۵۲. Paul Rodgers
۳۵۳. Franco Zeffirelli
۳۵۴. National Theatre
۳۵۵. Stratford Festival
۳۵۶. Peter Brook
۳۵۷. Paul Scofield
۳۵۸. Anthony Quayle
۳۵۹. Peggy Ashcroft
۳۶۰. English Stage Company
۳۶۱. Theatre Workshop
۳۶۲. London Theatre Studio
۳۶۳. Royal Court Theatre

۳۶۴. The Stage
۳۶۵. John Osborne
۳۶۶. Look Back in Anger
۳۶۷. The Entertainer
۳۶۸. music hall. به تماشاخانه‌هایی اطلاق می‌شود که در آن سرگرمیهای سبک، گاه همراه با رقص و آواز اجرا می‌شد. نمایشهای وودویل معمولاً در این تماشاخانه‌ها اجرا می‌شد. م.
۳۶۹. Luther
۳۷۰. Inadmissible Evidence
۳۷۱. A Portrait for me
۳۷۲. Hotel Amsterdam
۳۷۳. West of Suez
۳۷۴. Watch It Come Down
۳۷۵. John Arden
۳۷۶. Liva Like Pigs
۳۷۷. Sergeant Musgrave's Dance
۳۷۸. The Happy Haven
۳۷۹. Armstrong's Last Goodnight
۳۸۰. N. F. Simpson
۳۸۱. A Resounding Tinkle
۳۸۲. One Way Pendalum
۳۸۳. The Crasta Run
۳۸۴. Glorious Miles
۳۸۵. Ann Jellico
۳۸۶. The Knack
۳۸۷. Lysistrata
۳۸۸. The Country Wife
۳۸۹. Major Barbara
۳۹۰. Joan Littlewood
۳۹۱. Brenden Behan
۳۹۲. The Quare Fellow
۳۹۳. The Hostage
۳۹۴. Irish Republican Army
۳۹۵. Shelagh Delaney
۳۹۶. A Taste of Honey
۳۹۷. Oh, What a Lovely War!
۳۹۸. Arnold Wesker
۳۹۹. Chicken Soup with Baraly
۴۰۰. Roots
۴۰۱. I'm Talking About Jerusalem
۴۰۲. The Kitchen
۴۰۳. Chips with Every Thing
۴۰۴. Center 42
۴۰۵. Roundhouse
۴۰۶. The Four Seasons





۴۰۷. The Friends
۴۰۸. The Old Ones
۴۰۹. Peter Shaffer
۴۱۰. Five Finger Exercise. اشاره به تمرین پیشرفته‌ی پیانو برای نوآموزان. م.
۴۱۱. The Private Ear and the Public Eye
۴۱۲. Black Comedy
۴۱۳. The Royal Hunt of the Sun
۴۱۴. Equus
۴۱۵. John Whiting
۴۱۶. A Penny for a Song
۴۱۷. Marching Song
۴۱۸. Bernard Kops
۴۱۹. Hamlet of Stepney Green
۴۲۰. Enter Solly Gold
۴۲۱. Graham Greene
۴۲۲. The Living Room
۴۲۳. The Potting Shed
۴۲۴. The Complaisant Lover
۴۲۵. Robert Bolt
۴۲۶. The Flowering Cherry
۴۲۷. A Man for All Seasons
۴۲۸. Sir Thomas Mora
۴۲۹. Council for the Encouragament of Music and the Arts
۴۳۰. Arts Council
۴۳۱. Festival of Chichester
۴۳۲. Festival of Malvern
۴۳۳. Festival of Glyndebourna
۴۳۴. Festival of Canterbury
۴۳۵. Festival of Aldeburgh
۴۳۶. Ugo Betti
۴۳۷. Corruption in the Palace of Justice
۴۳۸. The Queen and the Rebels
۴۳۹. The Burnt Flower Bed
۴۴۰. Diego Fabbri
۴۴۱. Christ on Trial
۴۴۲. Eduardo de Filippo
۴۴۳. Naples' Millionaires
۴۴۴. Filumena
۴۴۵. Saturday, Sunday, and Monday
۴۴۶. The Boss
۴۴۷. Peppino de Felippo
۴۴۸. Piccolo Teatro
۴۴۹. Giogio Strehler
۴۵۰. Paolo Grassi
۴۵۱. Gianni Ratto

۴۵۲. Luciano Damiani
۴۵۳. Teatro Stabile
۴۵۴. Luigi Squarzina
۴۵۵. Gianfranco de Bosio
۴۵۶. Vittoro Gassman
۴۵۷. Giorgio deIullo
۴۵۸. Compagnia deIullo-Falk
۴۵۹. Rosella Falk
۴۶۰. Romolo Valli
۴۶۱. Elsa Albani
۴۶۲. Compagnia Proclemer-Albertazzi
۴۶۳. Anna Proclemar
۴۶۴. Giorgio Albertazzi
۴۶۵. Luchino Visconti
۴۶۶. neorealism. نئو رئالیسم یا نو واقعگرایی در دهه‌ی ۱۹۲۰ در ادبیات ایتالیایی پیدا شد اما تا دهه‌ی ۱۹۴۰ از طرف رژیم فاشیست امکان بروز نیافت. هنرمندان این مکتب، که بیشتر در سینما امکان تجربه یافتند، در جست‌وجوی واقعیتی مستند و عینی از وقایع روز بودند و بازیگران در هیئت مردم عادی ظاهر می‌شدند. این فیلمها با بودجه‌ی اندک و به شکلی ساده ساخته می‌شدند. نخستین فیلم در این سبک را روبرتو روسلینی ساخت و پس از آن ویتوریودسیکا و غالب کارگردانهای مهم ایتالیایی در این سبک فیلم ساختند. م.
۴۶۷. Maria Callas
۴۶۸. Franco Zaffirelli
۴۶۹. The Story of a Stairway
۴۷۰. Antonio Buero Vallejo
۴۷۱. Joaquin Calvo Sotelo
۴۷۲. Plaza de Oriente
۴۷۳. The Visitor Who Didn't Ring the Bell
۴۷۴. The Power
۴۷۵. The Wall
۴۷۶. Echegaray
۴۷۷. Miguel Mihura
۴۷۸. Sublime Decision
۴۷۹. Maribel and the Extraordinary Family
۴۸۰. Alfonso Paso
۴۸۱. The Poor Little Thing
۴۸۲. The Girl's Wedding
۴۸۳. Dear Professor
۴۸۴. Alfonso Sastre
۴۸۵. theatre of anguish

۴۸۶. The Condemned Squad
۴۸۷. Gored
۴۸۸. Anna Klieber
۴۸۹. The Muscovite Character
۴۹۰. Anatoly Safronov
۴۹۱. Alien Shadow
۴۹۲. Constantin Simonov
۴۹۳. The Missouri Waltz
۴۹۴. Nikolai Pogodin
۴۹۵. Vsevelod Vishnevsky
۴۹۶. The Unforgetable Year
۴۹۷. A. Stein
۴۹۸. Prologue
۴۹۹. Sonnet of Petrarch
۵۰۰. Factory Girl
۵۰۱. Alexandre Volodin
۵۰۲. The Unequal Struggle
۵۰۳. Vakhtangov Theatre
۵۰۴. The Theatre of Satire
۵۰۵. Valentin Pluchek
۵۰۶. Mayakovsky Theatre
۵۰۷. The Theatre of the Revolution
۵۰۸. Nikolai Okhlopkov
۵۰۹. Aristocrats
۵۱۰. Yuri Zavadsky
۵۱۱. Mossviet Theatre
۵۱۲. Alexei Popov
۵۱۳. Central Theatre of the Soviet Army
۵۱۴. Pushkin Theatre
۵۱۵. Georgi Tovstogonov
۵۱۶. Leningrad Comedy Theatre
۵۱۷. Nikolai akimov
۵۱۸. United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization
۵۱۹. The International Theatre Institute
۵۲۰. World Theatre
۵۲۱. Théâtre des Nations
۵۲۲. International Association of Theatre Technicians
۵۲۳. International Association of Theatre Critics
۵۲۴. International Federation for Theatre Research
۵۲۵. The Myth of Sisyphus and other Essays
۵۲۶. Justin O' Brien
۵۲۷. Notes and Counter Notes
۵۲۸. Donald Watson
۵۲۹. J. C. Trewin
۵۳۰. The Birmingham Post
۵۳۱. T. C. Worsley
۵۳۲. The New Statesman
۵۳۳. Eric Bentley
۵۳۴. Staninslavskyite
۵۳۵. The New Republic



# ۱۹
# تئاتر و درام جهان
# ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۶

دهه‌ی ۱۹۶۰ شاهد اضطرابهای عظیمی بود که تقریباً از همه‌ی کشورهای جهان سربرآورد. این اضطرابها را در آمریکا نخست به پیدایی‌ی حقوق مدنی نسبت داده‌اند. اعتراضاتی که به سرکردگی‌ی مارتین لوترکینگ(۱) با عنوان مقاومت منفی یا مقاومت انفعالی، به وسیله‌ی تظاهرات نشسته و اشکال دیگر تظاهراتِ عاری از خشونت برپا می‌شد از آن جمله بودند. این شیوه‌ها چندان مؤثر افتادند که بزودی گروه‌های دیگر، بویژه آنهایی که مخالف دخالت آمریکا در ویتنام بودند، آن را اخذ کردند. هرچه این اعتراضات گسترده‌تر می‌شدند از شکل اولیه‌ی خود، یعنی عدم خشونت، فاصله می‌گرفتند و به تاکتیکهای جنگهای غیرمنظم نزدیک‌تر می‌شدند. سرانجام پس از ۱۹۶۸ خشونت به طور روزافزونی جزء زندگی‌ی روزانه‌ی مردم شد.

این الگوهای اعتراض و خشونت عوارض تردیدهایی بود که نسبت به ارزشهای دیرپای سنتها و قراردادهای کهن و ناتوانی‌ی نهادهای اجتماعی در یافتن پاسخهای مؤثر بر نیازهای نوین پدید آمده بود. افراد و گروه‌های بیشماری آرمانهای خود را فراتر از قوانین موجود می‌نهادند و استانده‌هایی را که خود مستقر کرده بودند الگوی زندگی‌ی خویش قرار می‌دادند و خواستار دگرگونی یا امحای همه‌ی آن چیزهایی می‌شدند که با

نظرگاه آنان مغایر بود. برآیند این اوضاع جامعه‌یی پاره پاره و فاقد یك هدف مشترك و توانا بود، یعنی تمایل به هرج و مرج، یا آنارشی. این وضع در ایالات متحده‌ی آمریکا بارزتر می‌نمود اما تقریباً در همه‌ی کشورهای دیگر نیز وجود داشت.

تئاتر نمی‌توانست از اضطرابهای دوران خود برکنار بماند و در میان نزاع سنت‌گرایان و نوآورانی که معتقد به تغییر بودند گیر کرده بود. این تضاد بویژه در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ شدت گرفت چندان که جروبحثهای فراوانی را نسبت به طبیعت و کارکرد تئاتر ایجاد کرد. فرایافتهای کهن در هنر، مبنی بر تأمل بی‌طرفانه (یا جست‌وجوی نوعی زیبایی و نظم برتر)، در مقابل فرایافت نوینی قرار داشت که معتقد بود هنر باید فشارهای اجتماعی و سیاسی را مستقیماً منعکس کند و همچون ابزاری برای اصلاح و تغییر به کار رود. این مبارزه در بعضی از کشورها مشهودتر بود. در میان ملتهای نسبتاً منزوی چون شوروی این فشارها چندان شدید نبود اما در کشورهای دیگر — بویژه ایالات متحده‌ی آمریکا — راه به تجربه‌هایی سوزان می‌برد. در طول دهه‌ی ۱۹۶۰ گشایش مالی موجب ثبات قابل ملاحظه‌یی در تئاتر شد، زیرا به آسانی توانست، هم از طریق آثار سنتی و هم از طریق نمایشهای نوآورانه، خرج و دخل کند. بنابراین، دهه‌ی ۱۹۶۰ دورانی بود که تئاتر کهن در کنار تئاتر نوین — که گاه به سختی مسالمت‌آمیز می‌نمود، و گاه مخالفتهایی افراطی به همراه داشت — همزیستی می‌کرد.

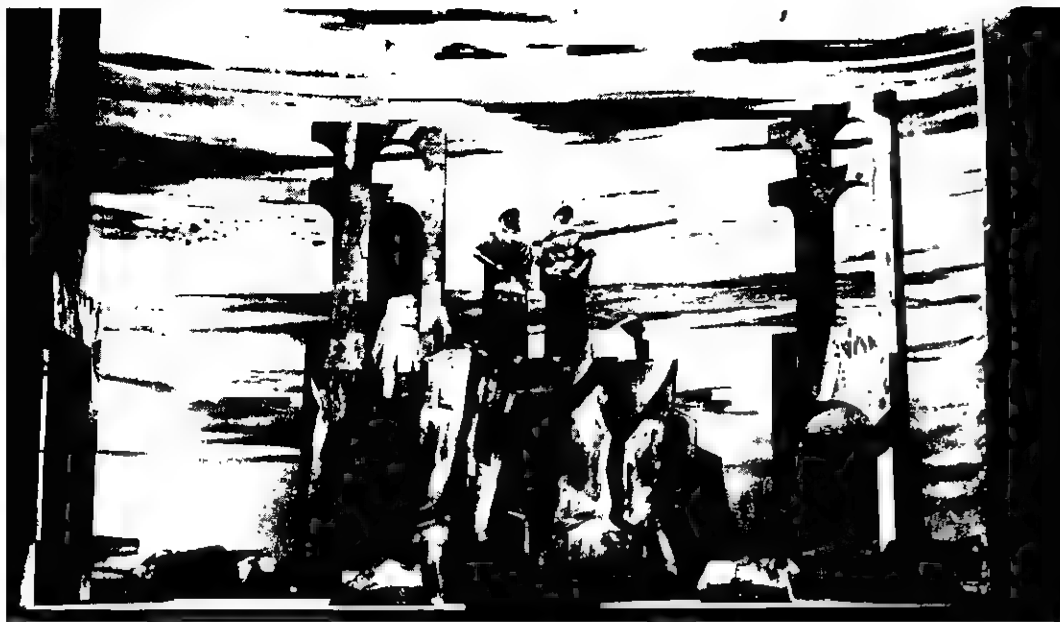
اما در دهه‌ی ۱۹۷۰ حال و هوای تردید و سوءظن جای خود را به پایداری و مقاومت سپرد و آینده‌ی انسان به‌شدت نامطمئن نمود. از آن پس محافظه‌کاری، چه در امور اقتصادی و چه در سیاست، بار دیگر محلی از اعراب یافت. با کاسته شدن از منابع مالی، گشایش سالهای ۱۹۶۰ ناپدید شد و تأثیر آن تا امروز بر تئاتر برجا مانده است.

## تئاتر و درام در ایتالیا، از ۱۹۶۰

در طول دهه‌ی ۱۹۶۰ تئاتر ایتالیایی به ثباتی دست یافت که پیش از آن سابقه نداشت. در اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ ده گروه ثابت در ایتالیا وجود داشتند که بهترین آنها در میلان، جنوا، تورین، و رُم مستقر بودند. اما در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ ایتالیا نیز همچون کشورهای دیگر فشارهای قابل ملاحظه‌یی را تحمل کرد که تأثیر قاطعی بر تئاتر داشتند. در میلان جورجو استرهلر پس از آنکه موفق نشد ساختمان تئاتری راکه در جست‌وجویش بود به دست آورد در ۱۹۶۸ از مقام خود در تئاتر پیکولو استعفاکرد، زیرا قرار بود این تئاتر در آن دوران به نام تئاتر ملی شناخته شود و نشده بود. این شرکت به مدیریت پائولو گراسی به کار خود ادامه داد (استرهلر گهگاه به عنوان کارگردان میهمان در آن کار می‌کرد). در سال ۱۹۷۲ گراسی به سرپرستی‌ی شرکت اپرای لاسکالا برگزیده شد و استرهلر مقام پیشین خود را بار دیگر در تئاتر پیکولو به دست آورد. در این هنگام این دو شرکت توافق کردند که به طور مشترك بلیط بفروشند و الویت نمایشهای خود را به جلب تماشاگران طبقه‌ی کارگر بدهند.

استرهلر ممتازترین کارگردان ایتالیا بشمار می‌رود





تصویر ۱.۱۹. (*) طرحی برای نمایشنامه‌ی ژولیوس سزار اثر شکسپیر، که در سالهای ۵۵-۱۹۵۴ در تئاتر پیکولو، میلان، توسط استرهلر به صحنه رفت. طراح پیه‌رو زوفی.

و طرف توجه جهانی است. او همچنین به عنوان کارگردان هنری‌ی جشنواره‌ی سالتسبورگ، و به عنوان کارگردان در اپرای پاریس و تئاتر بورگ در وین و جاهای دیگر کار کرده و تاکنون جوایز بسیار و درجات رسمی‌ی ممتازی به دست آورده است. استرهلر را یکی از افراطی‌ترین و غریب‌ترین کارگردانهای جهان می‌شناسند. با این حال تئاتر پیکولو که او سرپرستی می‌کند تاکنون بیش از ۳۵۰ میلیون لیر قرض بالا آورده است. او در سال ۱۹۷۴ از جشنواره‌ی سالتسبورگ استعفا کرد زیرا از او خواسته شده بود که در مخارج صرفه‌جویی کند.

فشارهای دهه‌ی ۱۹۶۰ موجب شد که تعدادی از شرکتهای ثابت نمایشی در ایتالیا تعطیل شوند، اما هنوز هشت شرکت ازاین دست برپا هستند. بهترین شرکتهای ثابت ایتالیایی امروز (۱۹۷۷) بجز میلان در شهرهای جنوا (به سرپرستی‌ی لویجی اسکوارزینا و ایوو چیه‌سا[۱]) و در تورین (به سرپرستی‌ی آلدو تریونفو[۲]) قرار دارند. غالب شهرهای ایتالیا هنوز به تئاترهای تجارتی با نمایشهای پراجرا و سیار اتکا دارند. در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ حدود هشتاد گروه نمایشی از این دست در ایتالیا فعالیت داشتند.

با آنکه مراکز آموزشی در ایتالیا اندك است اما این کشور بیش از دیگر کشورهای اروپایی بازیگر سرشناس و با استعداد عرضه کرده است. این وضع سبب شده که کار گروهی در آنجا ضعیف باشد و در نتیجه، بجز چند شرکت معتبر، سطح کلی‌ی بازیگری در ایتالیا پایین بیاید. بهترین شرکتهای سیار نمایشی آنهایی هستند که به سرپرستی‌ی آنّا پروکلیمر و جورجو آلبرتاتزی اداره می‌شوند و همچنین گروه مشترکی که با همکاری‌ی جورجو دولولو، رویلافالك، رومولو والی[۴]، الِسا آلبانی، رینا مورللی[۵] و پائولو استوپا[۶] نمایش می‌دهد.

از دهه‌ی ۱۹۶۰ خلاقترین کارگردانهای ایتالیایی فو و رونکنی بوده‌اند. داریو فو[۷] کار تئاتر را از دهه‌ی ۱۹۵۰ آغاز کرد و بزودی به نمایش طنزهای سیاسی با



تصویر ۲.۱۹. (*) داریو فو کارگردان ایتالیایی که درباره‌ی مسائل سیاسی روز نمایش می‌ساخت

حال و هوایی تفریحی مثل او دو تپانچه با چشمهای سیاه و سفید داشت[8] رو آورد. این نمایش برای مردم طبقه‌ی متوسط ساخته شده بود. در دهه‌ی ۱۹۶۰ به مبارزه در راه انقلاب پرولتاریایی گرایید و از آن پس کوشید توجه طبقه‌ی کارگر را با نمایشهای مبارز (تحریک‌آمیز و تبلیغاتی‌ی سیاسی[9]) با لحنی طنزآمیز بر علیه امپریالیسم، حزب کمونیست ایتالیا، دولت ایتالیا، کلیسا، و دشمنان دیگر حزب مائوییستی که خود رهبر آن بود جلب کند. نمایشهای فو از نظر تئاتری تخیل آفرینند. او غالباً از عروسکهای بزرگ و شیوه‌هایی که از نمایشهای سرگرمی اخذ کرده استفاده می‌کند. گروه او در کارخانه‌ها، ورزشگاه‌ها و مکانهای باز نمایش می‌دهد؛ به جای فروش بلیط، هنگام نمایش از تماشاگران پول جمع می‌کند، و درآمد هر نمایش را بین اعضا تقسیم می‌کند.

محبوبترین نمایشهای فو عبارتند از میسترو بوفو[10] (۱۹۶۹) که در آن عناصری از فارسهای قرون وسطا، میم، و زندگی‌ی معاصر خود را درهم آمیخته بود، و نمایش ما همه در یك قایقیم - اما آیا مردی که در آنجا است کارفرمای‌مانیست؟[11] (۱۹۴۷) براساس حوادث سیاسی‌ی سالهای بین ۱۹۱۱ و ۱۹۲۳، دوران قدرت‌گرفتن موسولینی، تنظیم شده بود. از آنجا که فو در انتقادهای خودبهنه‌ی وسیعی از امور اجتماعی را به یک چوب می‌راند، شرکت او به نام کولتیو تئاترال دلاّ کُمونه[12] (تئاتر



تصویر ۳.۱۹. (*) صحنه‌ای از نمایش میسترو بوفو اثر داریو فو، که در سال ۱۹۶۸ اجرا شد. داریو فو خود در نمایشهایش بازی می‌کرد



تصویر ۴.۱۹. نمایشی از لوکا رونکُنی به نام اُرلاندو فوریوسو که ابتدا در ۱۹۶۹ در جشنواره‌ی دو جهان در اسپولتو اجرا شد. واگنهایی که بازیگران بر روی آن حرکت می‌کنند در میان تماشاگران [illegible] عکس از بیک.

اشتراکی‌ی مردم) از جانب گروه‌های سیاسی‌ی راست و چپ ایتالیایی پذیرفته نشده است، از این‌رو تاکنون نتوانسته مکان دائمی برای خود دست و پا کند و از چندین ساختمان بیرون رانده شده است. گروه داریو فو به غالب کشورهای اروپایی سفر کرده و طرفداران فراوانی، چه از جانب منتقدان و چه از جانب مردم، پیدا کرده است.

لوکا رونکُنی[13] در سال ۱۹۶۹ با نمایش اُرلاندو فوریوسو[14] توجه محافل جهانی را به خود جلب کرد. این نمایش نخست در اسپوله‌تو و سپس در بلگراد، میلان، پاریس، نیویورك و کشورهای دیگر اجرا شد. متن نمایش توسط ادواردو سانگوینتی[15] از شعر حماسی‌ی لودویکو آریوستو[16] در سده‌ی شانزدهم اقتباس شده بود. این شعر طولانی حوادث شوالیه‌گری را با موجودات اساطیری، قصرهای افسون شده، ساحران، و موجودات خیالی‌ی دیگر در آمیخته است. رونکُنی به جای اجرای قطعات مختلف در بخشهای معین، به طور همزمان، حوادث گوناگون را در گوشه‌های مختلف تئاتر به پیش می‌برد و معتقد است که این شیوه همان تأثیر بی‌نظم و



تصویر ۵.۱۹. (*) صحنه‌ی دیگری از [illegible] اُرلاندو فوریوسو اثر رونکُنی همراه با تماشاگران

خیال‌آفرین شعر اصلی را در هنگام خواندن بر بیننده خواهد داشت. او در این نمایش حدود پنجاه واگن چرخ‌دار را در فضای بازی که ضمناً از تماشاگران انباشته شده است به کار می‌گیرد و این تماشاگر است که انتخاب می‌کند کدام بخش را تماشا کند.

آثار بعدی‌ی رونکُنی شهرت کمتری به دست آوردند اما همه‌ی آنها نمایشهایی خلاق و خیال‌آفرین بودند. او در نمایش بیستم(۱۷) (۱۹۷۱) تماشاگران را به گروه‌های چندی تقسیم کرد و هر گروه را در اتاقی جداگانه جا داد، اما دیوار اتاقها را به‌تدریج برداشت. در این حال هر گروهِ تماشاگر ضمن تماشای بخش مربوط به خود حواسش با دیدن بخشی از حوادث اتاق دیگر و شنیدن صداهای بیرون پرت می‌شد. هنگامی که همه‌ی دیوارها کنار می‌رفت، یك کودتا اعلام می‌شد و از تماشاگران خواسته می‌شد پراکنده شوند. رونکُنی گفته است که با این نمایش می‌خواهد نشان دهد که چگونه یك دیکتاتوری، بدون اینکه متوجه باشیم، شکل می‌گیرد و تا به خود بجنبیم دیگر دیر شده است. نمایش اُرِستیا(۱۸) (۱۹۷۲) اثر رونکُنی که شش ساعت طول می‌کشید، به خاطر تصاویر خیال‌انگیز و مؤثرش مورد تحسین بسیار قرار گرفت، اما ضعف بازیگری در آن نکوهیده شد. رونکُنی با استفاده‌ی خلاق از فضا و کاربرد استعاری و تئاتری‌اش در نمایشهایی چون سلمانی‌ی سِویل(۱۹) (۱۹۷۴) و یوتوپیا(۲۰) (۱۹۷۵) و اقتباسی از پرندگان(۲۱) اثر آریستوفان، توانسته است اعتبار و شهرتی جهانی به دست آورد.

ایتالیا از نظر درام‌نویس اقبال کمتری نسبت به کارگردان داشته است. عملاً هیچ درام‌نویس معاصر ایتالیایی نتوانسته شهرت جهانی به دست آورد، گو اینکه از سال ۱۹۶۰ تاکنون درام‌نویسان مهمی مشغول به کار بوده‌اند. در میان این درام‌نویسان دیه‌گو فابری (که شاید بیش از دیگران در خارج از ایتالیا شناخته شده است)، کارلو تِرون(۲۲)، فِدریکو زاردی(۲۳)، فرانکو بروساتی(۲۴)، جوزپه پاترونی -گریفی(۲۵) و لویجی اسکوارزینا را می‌توان نام برد. در کنفرانسی که در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ در ایتالیا برپا شد دلایل چندی برای کمبود درام‌نویس برجسته مطرح شد. در میان دلایل موجود از همه مهمتر یکی فقدان مشاور ادبی (دراماتورژ) در شرکتهای نمایشی بود و دیگری فقدان پشت‌گرمی‌ی هنری تا به نویسندگان انگیزه‌ی خطر کردن دهد.

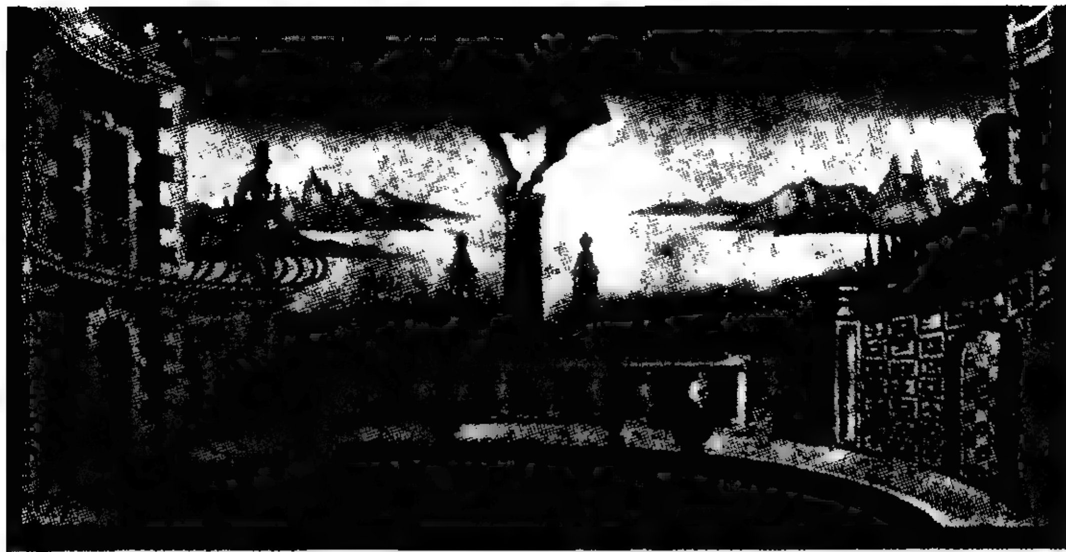
ایتالیا نیز همچون بسیاری از کشورهای اروپایی در دهه‌ی ۱۹۷۰ به تئاتر کودکان و نوجوانان توجه نشان داد. این توجه در سال ۱۹۷۴ با استقرار یك جشنواره‌ی ملی‌ی تئاتر برای کودکان مستحکم شد.

در طول چند سال گذشته (قبل از ۱۹۷۶) تورم اقتصادی تئاتر ایتالیا را جداً تهدید کرده است، چنان که بسیاری از تئاترهای ایتالیایی به‌سختی به بقای خود ادامه می‌دهند. بنابراین آنچه در دهه‌ی ۱۹۶۰ به دست آمده بود گویی به حال تعلیق درآمده است.

## تئاتر و درام روسی، از ۱۹۶۰

پس از آنکه خورشچف در ۱۹۵۶ استالین را تقبیح کرد و قوانین سانسور استالینی تا حدی کاهش یافت تئاتر در شوروی رونقی تازه گرفت و جریان نوین تئاتری در شوروی پس از ۱۹۶۰ ادامه یافت، گو اینکه دولت





تصویر ۶.۱۹. (*) صحنه‌ی نمایشنامه‌ی سایه نوشته‌ی یوگنی شوارتز، که در ۱۹۴۰ توسط نیکلای آکیمف طراحی و کارگردانی شده است.

فشارهایی را تحمیل می‌کرد تا تئاتر را به محدوده‌های مورد توافق باز گرداند. یکی از حسنهای این آزادی‌ی نسبی آن بود که برای نخستین‌بار بسیاری از نمایشنامه‌های خارجی در شوروی به صحنه رفتند. مثلاً در ۱۹۶۰ آثار برشت به مجموعه‌های نمایشی راه یافتند و بزودی آثار میلر، آزبورن، ویلیامز و دیگران، با تناوب متناسبی، به نمایش درآمدند. از طرف دیگر عرضه‌ی درام ابسوردیست کمتر امکان نمایش‌یافت، شاید از آن رو که «شکل گرا»ی افراطی تلقی می‌شد. نتیجه‌ی دیگر این تغییر مشی توجه دوباره به مِیِرهُلد و تایرُف بود. در طول دهه‌ی ۱۹۶۰ مجموعه‌ی کاملی از نوشته‌های مِیِرهُلد منتشر شد و از آثار نمایشی‌ی او و تایرُف نمایشگاه‌هایی شکل گرفت. در ۱۹۷۴ صدمین سال تولد میرهلدرا همراه با نمایشگاه ویژه‌یی از اجراها، مقالات، کنفرانسها و تمبرهای یادگاری جشن گرفته شد. بنابراین، سرانجام مِیِرهُلد مورد توجه مقامات رسمی قرار گرفت، هرچند که هنوز بسیاری از روشهای او برای یك دولت سوسیالستی مناسب شناخته نمی‌شد. واقعگرایی‌ی سوسیالیستی با آنکه هنوز هم سبك عمده‌ی نمایشی در شوروی محسوب می‌شود (۱۹۷۷)، اما با احیای شیوه‌های پیشین منزلت‌خود را تا حدی از دست‌داده‌است. پس از ۱۹۵۶ روشهای واختانگُف نیز رواج گرفت، شاید از ان رو که راه میانه‌یی بر رهیافت استانیسلاوسکی و مِیِرهُلد تلقی می‌شد.

به رغم همه‌ی این تغییرات تئاتر هنری‌ی مسکو همچنان از نظر دولت شوروی پرمنزلت‌ترین گروه شوروی شناخته می‌شود و بازیگرانش همچنان بالاترین دستمزدها را دریافت می‌کنند. اگرچه در دهه‌ی ۱۹۶۰ از دیدگاه بسیاری از مردم شوروی این مرکز به یك موزه بیشتر شباهت داشت تا نهادی زنده، با این حال در سالهای ۱۹۶۸ - ۱۹۶۹ دولت شوروی ساختمان مجلل و تازه‌یی را در هفتادمین سالگرد تأسیس آن بنا کرد.

از نظر نوآوری و خلاقیت دو شرکت نمایشی — گروه معاصر و گروه تاگانکا — پس از ۱۹۶۰ رهبری‌ی تئاتر روسی را بر دوش داشته‌اند. گروه تئاتر معاصر(۲۶) در ۱۹۵۷ تأسیس شد و نخستین تئاتری بود که از دهه‌ی

۱۹۳۰ به بعد اجازه‌ی تأسیس یافت. این تئاتر تا ۱۹۷۰ با سرپرستی اُلگ یفرمُف[۲۷] و پس از آن به سرپرستی اُلگ تاباکُف[۲۸] غالب اعضا و روشهای خود را از تئاتر هنری‌ی مسکو و مدرسه‌ی آموزشی‌ی آن گرفته است. نقطه‌ی افتراق عمده‌ی این شرکت از تئاتر هنری‌ی مسکو منحصر به نوع نمایشنامه‌هایی است که برمی‌گزیند (آثاری از برشت، آزبورن، شاترُف، و رُشف) و بر این عقیده است که این آثار اولاً با زندگی‌ی معاصر تناسب بیشتری دارند، ثانیاً در این نمایشنامه‌ها می‌توان از دکورهای ساده استفاده کرد و از دکورهای عظیمی که در تئاتر هنری‌ی مسکو رواج دارند پرهیز کرد. این شرکت همچنین کوشش بسیار کرد تا یوگنی شوارتز[۲۹] (۱۸۹۷ – ۱۹۵۸) مؤلف افسانه‌های طنزآمیز براساس قصه‌های پریان و حکایتهای باستانی را به صحنه‌ها باز گرداند. در میان آثار او می‌توان از پادشاه برهنه[۳۰] (۱۹۳۳، براساس داستان «لباسهای تازه‌ی امپراتور[۳۱]»)، سایه[۳۲] (۱۹۴۱)، و اژدها[۳۳] (۱۹۴۳) نام برد. این نمایشنامه‌ها به خاطر لحن سیاسی‌ی دو پهلوی خود گاهی ممنوع و سپس آزاد می‌شدند. در ۱۹۷۰ تئاتر معاصر چندان اعتبار یافت که یفرمُف به مدیریت تئاتر هنری‌ی مسکو منصوب شد تا این گروه را به منزلت و اعتبار پیشین خود بازگرداند. در ۱۹۷۴ تئاتر معاصر صاحب ساختمان تازه‌یی شد (یك سینمای تغییر شکل داده با اتاقهای تمرین و کارگاه نمایش) اما ساختمان قدیمی را نیز برای گسترش فعالیتهای خود حفظ کرد.

این شرکت در سالهای اخیر همچنین نمایشنامه‌های تازه‌یی به وجود آورد که گرایشهای درام شوروی را نشان می‌دهند، از جمله نمایشنامه‌هایی نیمه مستند مثل هوای فردا[۳۴] اثر شاترُف[۳۵] و شهر ماشینی‌ی ۲۱[۳۶] نوشته‌ی زاخارُف[۳۷] ــ که زندگی در شهرهای صنعتی‌ی شوروی را نشان می‌دهد.

شرکت تئاتر درام و کمدی‌ی مسکو[۳۸] (که به واسطه‌ی نام حومه‌یی که در آن مستقر است تاگانکا[۳۹] خوانده می‌شود) در ۱۹۶۴ توسط یوری لیوبیمُف[۴۰]



**تصویر ۷.۱۹.** تصویری از نمایشنامه‌ی همیشه حراج نوشته‌ی آکسیُنُف که در ۱۹۶۶ توسط یفرمُف در تئاتر معاصر، مسکو، اجرا شده است



**تصویر ۸.۱۹.** طرحی از نیسُن شیفرین براساس نمایشی اقتباس شده از رمان شولوخف در تئاتر ارتش سرخ، مسکو، ۱۹۵۶. برگرفته از کتاب **طراحی صحنه در جهان از سال ۱۹۵۰**.

معلم سابق مدرسه‌ی تئاتر واختانگف، پایه‌گذاری شد. امروزه این شرکت را تجربی‌ترین گروه نمایشی در شوروی می‌شناسند که بسیاری از تکنیکهای خود را از میرهُلد اخذ کرده است. در این گروه حرکات شدید، رقص، میم، صورتك، عروسك و تصویر سینمایی به آزادی مورد استفاده قرار می‌گیرند و گهگاه متن نمایشنامه‌ها هم به آزادی تغییر داده می‌شود. در ۱۹۷۰، در کنگره‌ی مشترك اتحادیه‌های کارگران تئاتر[۴۱]، این تنها گروهی بود که ممیزی در مورد آن تصویب شد. شرکت تاگانکا بویژه در میان جوانان محبوبیت دارد.

یکی از محبوبترین نمایشهای تاگانکا در سالهای اخیر نمایشنامه‌ی کمربندهای نجات را ببندید[۴۲] (۱۹۷۵)، نوشته‌ی لیوبیمُف و جی. باکلانُف[۴۳] بود. این نمایشنامه درباره‌ی سربازان جنگ جهانی‌ی دوم در سی سال پس از جنگ است و مسأله‌ی جست‌وجوی فرد را برای حفظ منزلت خود در جامعه‌یی استبدادی طرح می‌کند. چنین مایه‌هایی (درست در مرز مجاز و غیرمجاز) به همراه تکنیکهای نامعمول نمایشی بود که شرکت تاگانکا را جلوتر از تئاتر معاصر شوروی قرار داد. این نمایش همچنین پایگاه امروزی‌ی لیوبیمُف را نشان می‌دهد که اجازه یافت در ۱۹۷۵ نمایشی را در اروپای غربی (ایتالیا) اجرا کند و این برای کارگردانهای شوروی موقعیت نادری بود.

یکی دیگر از کارگردانهای جنجال‌آفرین شوروی آناتولی اِفرُس[۴۴] نام دارد، جنجالی از آن‌رو که تفسیرهای نوینی از متنهای نمایشی به دست می‌دهد و گاه روشهای مقامات رسمی‌ی شوروی را به زیر سؤال می‌برد. تعدادی از نمایشهای او به رغم محبوبیتی که داشتند از مجموعه‌های نمایشی حذف شدند (البته بعضی از آنها دوباره بازگشتند). با این حال مقامات شوروی ظاهراً بیشتر مایل به نظارت در کار نمایشها هستند تا ممنوع کردن آثار اشخاصی نظیر اِفرُس و لیوبیمُف.

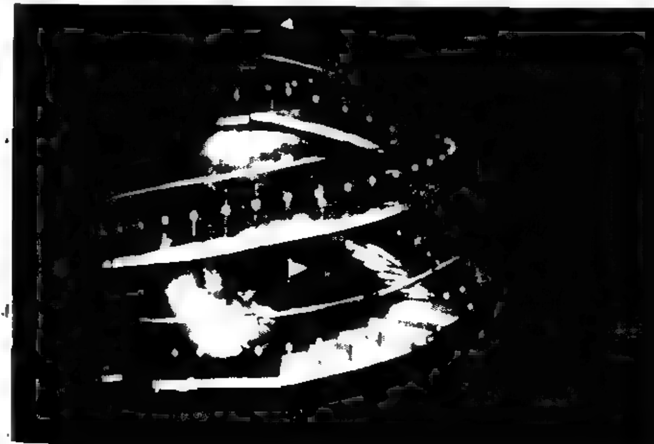
تئاتر شوروی با وجود نوآوریهای اخیرش همچنان ریشه در دوران استالین دارد (۱۹۷۷). شایدقابل



**تصویر ۹.۱۹.** صحنه‌ی نمایشنامه‌ی **دوست من کولکا** نوشته‌ی آلکساندر خملیک، که در سال ۱۹۵۹ در مسکو توسط آناتولی افرُس اجرا شد. طراح بوریس کنوبلوک.

توجه‌ترین تغییری که نسبت به آن سالها پیدا کرده صحنه‌پردازی‌ی آن باشد. در صحنه‌های نوین شوروی به جای ارائه‌ی هر مکان با جزئیاتش، امروزه پس‌زمینه‌ی واحدی را به عنوان حالت کلی‌ی یك نمایشنامه برمی‌گزینند و اشیای واقعی و کوچکی را در مقابل آن جا به جا می‌کنند. در میان بهترین طراحان اخیر شوروی می‌توان از آلکساندر تیشلر(۴۵)، نیسُن شیفرین(۴۶)، یوگنی کُوآلِنکو(۴۷)، آلکساندر واسیلیف(۴۸)، یوری پیمنُف(۴۹)، بی. آر. اِردمَن(۵۰)، آی. جی. سومباتاشویلی(۵۱) و ام. اس. ساریان(۵۲) نام برد.

چنین می‌نماید که امروزه تاتر در شوروی به اندازه‌ی کشورهای دیگر اروپایی محبوبیت دارد. حدود سی تاتری که در مسکو وجود دارند معمولاً هر شب پر از تماشاگرند و آمار دولتی نشان می‌دهد که تماشاگران تاتر در سراسر شوروی رو به افزایش نهاده‌اند. در ۱۹۷۵ در شوروی ۵۶۰ تاتر وجود داشت که حدود ۱۰۰ تای آنها نمایشهایی را ویژه‌ی کودکان تهیه می‌کردند. در طول ماه‌های تابستان، شرکتهای عمده‌ی مسکو و لنینگراد به شهرستانها و حومه‌ها سفر می‌کنند و گروه‌های محلی برای نمایش به شهرهای بزرگ می‌آیند. در حمل و نقل گروه‌های نمایشی به شهرهایی که تاتر ندارند از قطارهای مسافربری استفاده می‌شود. بنابراین چنین به نظر می‌رسد که تاتر با قدرت تمام به زندگی‌ی مردم شوروی بازگشته است.



**تصویر ۱۰.۱۹.** (*) طرح صحنه‌ی نمایشنامه‌ی **میستری بوف** نوشته‌ی مایاکفسکی، که آلکساندر تیشلر آن‌را طراحی کرده است. این نمایشنامه در سال ۱۹۵۷ توسط والنتین پلوچک در تاتر ساتیر مسکو اجرا شد.



## تاتر و درام در چکسلواکی، از ۱۹۶۰

پس از جنگ جهانی‌ی دوم بخش اعظم اروپای شرقی به زیر سلطه‌ی روسیه درآمد. بنابراین تاتر کشورهای اروپای شرقی نیز دچار محدودیتهایی شد که در اتحاد جماهیر شوروی‌ی سوسیالیستی وجود داشت. بلافاصله پس از پایان دوره‌ی استالینیسم در ۱۹۵۶ این محدودیتها تا حد قابل ملاحظه‌یی برچیده شد و بویژه در چکسلواکی و لهستان بازار تجربه‌گرایی گرم شد.

چکسلواکی در زمینه‌ی طرح و تکنولوژی و بویژه از طریق کارهای یوزف شووبودا(۵۳) (۱۹۲۰ - ...) به بزرگترین موفقیتهای جهانی دست یافت. با آنکه سووبودا کار تاتر را از ۱۹۴۵ آغاز کرده بود اما تا اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ نتوانسته بود استعداد شگرف خود را ظاهر کند، زیرا واقعگرایی‌ی سوسیالیستی تنها شیوه‌ی مجاز در هنر شناخته می‌شد. غالب کارهای او دنباله‌ی تجربیاتی محسوب می‌شود که در دهه‌ی ۱۹۳۰ توسط ای. اف. بوریان(۵۴) (۱۹۰۴ - ۱۹۵۹) و میروسلاو کوریل(۵۵) (۱۹۱۱ - ....) در زمینه‌ی مولتی مدیا(۵۶) آغاز شده بود. بنیاد طراحان صحنه‌ی پراگ(۵۷) که در ۱۹۵۷ به سرپرستی‌ی کوریل تأسیس شد نیز دین بزرگی بر گردن سووبودا داشته‌است، زیرا با امکانات و قابلیتهای اعضای این بنیاد تجربیات زیادی در تاتر صورت گرفته بود.

سال ۱۹۵۸ آغاز شکوفایی‌ی استعداد سووبودا بود زیرا در این سال با همکاری‌ی آلفرد رادُك(۵۸) کارگردان، پیاده کردن دو طرح را آغاز کرد ــ طرح پُلی اِکران(۵۹) و طرح لاتِرنا ماجیکا(۶۰)، که در هر دو طرح تعدادی پرده‌ی سینما با تصاویر ثابت و متحرك به کار برده می‌شد. در طرح لاترنا ماجیکا بازیگر نیز باتصاویر پرده‌ها درمی‌آمیخت. این دو طرح در بازار مکاره‌ی جهانی‌ی(۶۱) ۱۹۵۸ در بروکسل به نمایش درآمدند و تحسین و هیجان کم‌نظیری برانگیختند. در ۱۹۵۹ سووبودا بسیاری از این شیوه‌ها را در صحنه نیز به کار گرفت. او از آن پس به طور مداوم صحنه‌هایی با انعطاف بسیار آفرید که، بنابر نیازهای نمایشنامه، از صحنه‌یی به



**تصویر ۱۱.۱۹.** طرحی از سووبودا برای نمایشنامه‌یی اقتباس شده از رمان **آخرینها** اثر ماکسیم گورکی، که در تاتر ملی پراگ در ۱۹۶۶ اجرا شد. کارگردان این نمایشنامه آلفرد رادك بود.

صحنه‌ی دیگر قابل تغییر بودند. او علاوه بر پرده‌های سینمایی که تصاویر ثابت و متحرك را بر آن می‌اندازد، از سکوها و پله‌هایی نیز استفاده می‌کند که می‌توان به طور عمودی، افقی و اریب آنها را جابه‌جا کرد و ترکیب و ارتباط فضا و اندازه‌ی محل بازی را مدام تغییر داد. او همچنین با به کار بردن اشیایی همچون آیینه و اشیای قالب‌پذیر پلاستیکی و انواع طناب و نورها ظرفیت بصری‌ی صحنه را گسترش داد و از همه‌ی این اشیا به عنوان سطحی که بتوان تصویری بر آن تاباند (و گاه سطح آیینه‌یی که اجرای صحنه را از زاویه‌ی بالا، پهلو یا از زاویه‌ی دیگر منعکس کند) استفاده کرد. سووبودا در هر نوع سبکی که بتوان تصور کرد طراحی کرده و امروز او را مشهورترین طراح جهان می‌شناسند که تأثیر قاطعی بر طراحی‌ی تئاتر نوین گذاشته است. گو اینکه شهرت او را بیشتر به اعتلای تکنیکهای مولتی‌مدیا مربوط می‌دانند.

کارهای سووبودا موجب شده که کیفیت بالای تئاتر چك به طور کلی مورد توجه قرار گیرد. در دهه‌ی ۱۹۶۰ حدود پنجاه و شش شرکت نمایشی در چکسلواکی وجود داشت، اما آنهایی که خارج از این کشور مشهور شدند (بجز تئاتر ملی‌ی پراگ[۶۲]) گروه‌های کوچکی بودند که در پراگ کار می‌کردند و غالباً پس از ۱۹۶۲ به وجود آمدند. این گروه‌ها هنگامی پا گرفتند که

تصویر ۱۲.۱۹. (*) طرحی برای نمایشنامه‌ی مرغ دریایی اثر چخوف که سووبودا آن را در ۱۹۶۰ برای تئاتر ملی پراگ طراحی کرده است. کارگردان این نمایش اتومار کرِجکا بود





تصویر ۱۳.۱۹. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی روز آبها نوشته‌ی ژوزف سوبول که در سال ۱۹۵۹ توسط سووبودا برای تئاتر ملی پراگ طراحی شده است. استفاده از انعکاس تصویر بر پرده‌هایی با اندازه‌های مختلف قابل توجه است. این نخستین تجربه‌ی سووبودا در استفاده از تکنیک لاترناماجیکا در تئاتر بود. اهدایی فرزند سووبودا.

دولت چکسلواکی کارگاه تئاتر ملی[۶۳] را برای کمك به شرکتهای تجربی تأسیس کرد. در میان آنها سه گروه پایگاه ممتازتری دارند. تئاتر پشت دروازه[۶۴] در سال ۱۹۶۵ به سرپرستی‌ی اوتومار کرِجکا[۶۵] تأسیس شد و در تئاتری با ۴۳۵ صندلی با گروه لاترنا ماجیکا شریك شد و سووبودا برای هر دو گروه طراحی کرد. این گروه به خاطر اجراهای تخیل‌آفرین و تفسیرهای اندیشمندانه‌یی که از دراماهای چك و نمایشنامه‌های خارجی به دست می‌دهد مورد توجه بوده است. گروه سینوهرنی[۶۶] (باشگاه بازیگران) در سال ۱۹۶۵ به سرپرستی‌ی یاروسلاو وُستری[۶۷] تأسیس شد و در تئاتری با ۲۲۰ صندلی به کار پرداخت. ویژگی عمده‌ی این گروه در اجراهای گروهی (شاید بهترین در چکسلواکی) و مجموعه‌ی نمایشی‌ی وسیع از آثار جهان بود. این شرکت خانه‌ی اصلی‌ی آثار ابسوردیست در چکسلواکی به شمار می‌رفت و واکلاو هاوِل[۶۸] (۱۹۳۶ -...) مهمترین درام‌نویس معاصر چکسلواکی از اعضای آن بود. طنزهای نیش‌دار او بر دیوانسالاری در آثاری چون گاردن پارتی[۶۹] (۱۹۶۳)، تذکاریه[۷۰] (۱۹۶۵) و توطئه‌گران[۷۱] (۱۹۷۴) در سراسر جهان مورد تحسین قرار گرفته است.

اشغال چکسلواکی توسط شوروی در ۱۹۶۸ ضربه‌ی شدیدی بر پیکر تئاتر این کشور وارد آورد و از سال ۱۹۶۹ ممیزی در آنجا برقرار شد. در آن سال گروسمن و هاول از کار خود در بالوستراد[۷۲] استعفا کردند و سینوهرنی مجبور شد سیاستهای پیشین خود را تغییر دهد. کرجکا در ۱۹۷۱ مقام خود را به عنوان کارگردان گروه پشت دروازه از دست داد و به روایتی در سال ۱۹۷۲، چون بازیگران این تئاتر هنوز به او وفادار بودند، تئاتر تعطیل شد. وی در ۱۹۷۶ از طرف مقامات چك اجازه یافت کشور را ترك کند زیرا در آلمان غربی به او شغلی پیشنهاد شده بود. بنیاد طراحان صحنه نیز بسته شد. به این ترتیب به تدریج تئاتر هر روز بیشتر به حوزه‌ی خواسته‌های دولت محدود شد. سووبودا هنوز به خاطر شهرت جهانی‌اش کم و بیش فعالیتهای خود را ادامه می‌دهد، اما غالب سازمانهای نمایشی در چکسلواکی ناچار شده‌اند سیاستهای آزاداندیشی‌ی خود را کنار بگذارند. در هر حال تئاتر چکسلواکی در دهه‌ی ۱۹۶۰ سرزنده‌ترین تئاتر جهان بود، تا آینده‌ی آن چه باشد.

## تئاتر و درام در لهستان، از ۱۹۶۰

تئاتر لهستان راهی متفاوت با تئاتر چکسلواکی پیمود. در اینجا نیز بین دو جنگ جهانی تکنیکهای پیشرفته و اصیلی تجربه شد و این کشور نیز پس از ۱۹۴۵ همچون چکسلواکی زیر سلطه‌ی شوروی درآمد. اما لهستان نخستین کشور اروپای شرقی بود که مهار ممیزی را گسست و از ۱۹۵۶ تا اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ دولت چندان فشار مستقیمی بر تئاتر وارد نیاورد.

پس از ۱۹۵۶ ابسوردیسم سبك رایج نمایشی در لهستان شد با این تفاوت که طنز و تعهد بیشتری بر عهده می‌گرفت. استانیسلاو ایگناسی ویتکیه ویچ [۷۳] (۱۸۸۵ – ۱۹۳۹)، پیشاهنگ درام ابسورد در لهستان، نویسنده‌ی سوررئالیستی بود که در بین دو جنگ نادیده گرفته شده بود. اما بعدها نمایشنامه‌های او، آبچلیك (مرغ آب[۷۴])، مادر[۷۵]، و دیوانه و راهبه[۷۶]، به عنوان مهترین آثار آوان - گارد در سراسر اروپا پذیرش روزافزونی یافتند. علاوه بر آثار ویتکیه‌ویچ، نمایشنامه‌ی در انتظار گودو اثر بکت نیز سهم عمده‌یی در استقرار ابسوردیسم در لهستان داشت. در میان ابسوردیست‌های لهستانی که به‌سرعت سربرآوردند دو تن، رُژه ویچ و مروژِك، شهرت و اهمیت بیشتری به دست آوردند. تادئوش رُژه ویچ[۷۷] (۱۹۲۱ – ....) که پیشتر به عنوان شاعر مشهور شده بود، در سال ۱۹۶۰ درام‌نویسی را آغاز کرد. نمایشنامه‌های او از جمله کارت ایندکس[۷۸] (۱۹۶۰) و او خانه را ترك کرد[۷۹] (۱۹۶۴) تأثیر زیادی بر نویسندگان بعدی گذاشت. مایه‌ی اصلی‌ی این نمایشنامه‌ها موضوع همیشگی‌ی جست‌وجوی نظم گمشده [ی پیش از جنگ] است که در آنها فرایافت مطلق نفی می‌شود. رُژه ویچ این مایه را در نمایشنامه‌های دسته‌ی لائوکون[۸۰] (۱۹۷۴) و ازدواج سفید[۸۱] (۱۹۷۵) نیز به کار گرفته است.

اگرچه احتمالاً رُژه ویچ در لهستان معتبرترین درام‌نویس معاصر شناخته می‌شود، اما در خارج از لهستان اسلاومیر مروژك[۸۲] (۱۹۳۰ – ....)، با گرایش شدید به کاریکاتورسازی، شهرت بیشتری دارد. او در



تصویر ۱۴.۱۹. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی پلیس نوشته‌ی مروژك که در ۱۹۵۸ در ورشو اجرا شد. کارگردان این نمایشنامه یان سویدرسکی، و طراح آن یان کوزُسکی بودند.



تصویر ۱۵.۱۹. (*) صحنه‌ی نمایشنامه‌ی ایفیژنی در تاوریس اثر گوته که اروین آکسر کارگردان و اتو آکسر طراح آن بوده‌اند. این نمایشنامه در ۱۹۶۱ در ورشو اجرا شده است.

نمایشنامه‌ی پلیس[۸۳] (۱۹۵۸) یکی از آثار متعدد کوتاهش، نشان می‌دهد که پلیس مخفی به‌قدری موفق بوده که ریشه‌ی ناامنی را برکنده و برای آنکه از کار بیکار نشود به یکی از همکاران خود دستور می‌دهد که نقش دشمن پلیس را ایفا کند. مروژك نمایشنامه‌ی بلند هم نوشته است که در میان آنها تانگو[۸۴] (۱۹۶۵) از محبوبترین آثار او در اروپا محسوب می‌شود. تانگو تمثیل سقوط ارزشها است تا به آنجا که تنها نیروهای حیوانی قادرند عمل کنند؛ سرانجام کسانی که تمایل بیشتری به قدرت‌نمایی دارند، با بی‌رحمی و زیر پا گذاشتن اصول انسانی، فرمانروا می‌شوند. مروژك این خط را در نمایشنامه‌ی یك پیشامد خیر[۸۵] (۱۹۷۱) نیز ادامه داد. این نمایشنامه داستان یك جوان آنارشیست چپی در هیأت کودکی بالغ‌نما است که بر پدر و مادرش ستم می‌کند، خانه‌اش را منفجر می‌کند، و بیچاره و تنها در خرابه‌ها می‌ماند؛ در نمایشنامه‌ی مهاجران[۸۶] (۱۹۷۴) با دو بازیگر نشان می‌دهد که چگونه یك روشنفکر چپی و یك کارگر به یکدیگر وابسته می‌شوند تا منزلتی برای زندگی‌ی خود دست و پا کنند؛ و در نمایشنامه‌ی کشتارگاه[۸۷] (۱۹۷۵) به هنرمندی می‌پردازد که ایمان خود را نسبت به هنر از دست داده است و مذبوحانه می‌کوشد حقیقتی نو بیابد و سرانجام خودکشی می‌کند.

اما تئاتر لهستان را باید در نوآوریهای اجرایی جست‌وجو کرد و نه در میان درام‌نویسان. تحسین شده‌ترین کارگردانهای لهستانی اروین آکسر[۸۸] و کُنراد سوینارسکی[۸۹] (که در ۱۹۷۵ درگذشت) نام دارند. این دو کارگردان بودند که آثار خارجی و آثار نوین لهستانی را رواج دادند و با نمایشهای تخیل‌آفرین خود شهرت کم‌نظیری به دست آوردند. هنریك توماژفسکی[۹۰] نیز با تئاتر پانتومیم[۹۱] خود در وطن و خارج از وطن شهرتی فراوان کسب کرد.

اما شهرت جهانی‌ی یرژی گروتُفسکی[۹۲] (۱۹۳۳ – ....) کارگردان تئاتر لابراتوار لهستان[۹۳] بر همه‌ی کارگردانهای دیگر لهستانی سایه افکند. گروه نمایشی‌ی گروتفسکی که در ۱۹۵۹ در اُپول تأسیس شد، در سال ۱۹۶۵ به روکلاو (برسلاو) نقل مکان کرد و در آنجا در مرکزی به نام بنیاد تحقیقات بازیگری[۹۴] به کار پرداخت. گروتفسکی تا ۱۹۶۵ شهرت چندانی نداشت اما از آ ن

تاریخ تاکنون نامش بر سر زبانها است. گروه او در کشورهای بسیاری نمایش داده و خودش با گروه‌های چندی از کشورهای دیگر کار کرده و سخنرانیهای گسترده‌یی درباره‌ی روشهای خود در نقاط مختلف ارائه داده است. همچنین دستاوردهایش در مجموعه مقالاتی از او و درباره‌ی او در کتاب **به‌سوی تئاتر فقیر**[۱۵] (۱۹۶۵) چاپ شده است.

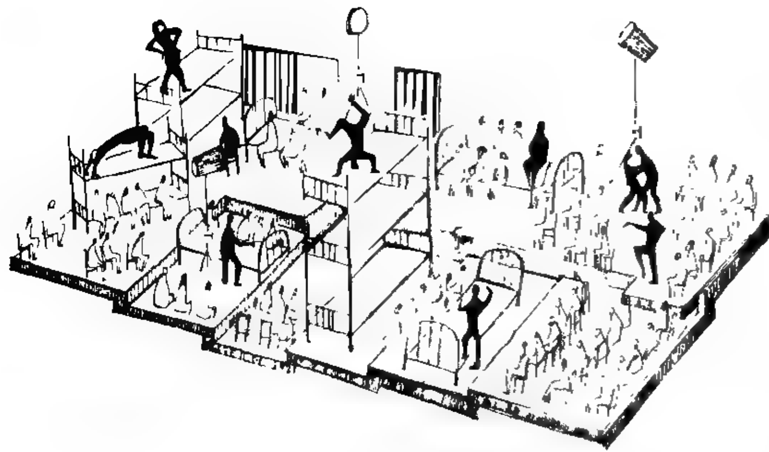
جالب است بدانیم که گروتفسکی هنگامی که پذیرش جهانی به دست آورد رهیافت خود را تغییر داد. بنابراین، کارهای او را می‌توان به دو مرحله‌ی اصلی تقسیم کرد: مرحله‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ و مرحله‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰. در مرحله‌ی اول با این فرض آغاز می‌کند که تئاتر بیش از حد لازم از فنون و هنرهای دیگر بویژه سینما و تلویزیون اخذ کرده و جوهر اصلی خود را گم کرده است. در این مرحله کوشش عمده‌ی او آن بود تا

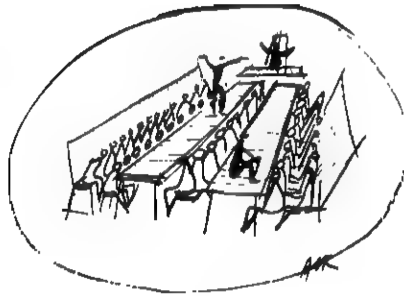


**تصویر ۱۷.۱۹.** (*) یرژی گروتفسکی کارگردان تئاتر لهستان که تأثیر عمیقی بر شیوه‌های بازیگری، جایگاه تماشاگر، ساختمان تئاتر مدرن و تناخت تئاتر ساده گذاشته است.

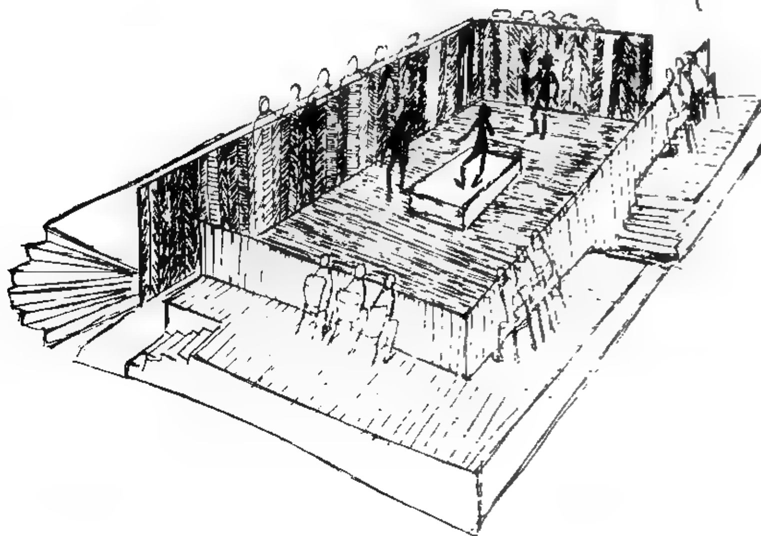


**تصویر ۱۶.۱۹.** (*) صحنه‌یی برای نمایشنامه‌ی **پرندگان** اثر آریستوفان، که در ۱۹۶۰ در ورشو اجرا شده است. کارگردان این نمایش کنراد سوبنارسکی و طراح آن آندره‌یی سادوفسکی بود.





**تصویر ۱۸.۱۹.** (*) سه طرح از مراحل مختلف تغییرات صحنه به وسیله‌ی گروتفسکی. طرح اول مربوط به نمایشنامه‌ی **دکتر فاوست** اثر مارلو، طرح دوم مربوط به نمایشنامه‌ی **کُردیان** نوسه‌ی اسلواسکی که در آن همه‌ی صحنه از جمله تماشاگران به صورت یک بیمارستان روانی تجسم یافته‌اند. طرح سوم مربوط به نمایشنامه‌ی **همیشه شاهزاده** است که در آن تماشاگران گویی مکان ممنوعی را تماشا می‌کنند. در این طرحها اندامهای سیاه نماد بازیگران و اندامهای سفید تماشاگران نمایش‌اند



هر آن چیزی را که حقیقتاً برای تئاتر ضروری نیست حذف کند. او خود این رهافت را «تئاتر فقیر» می‌نامد زیرا از همه‌ی وسایل ماشینی در آن پرهیز می‌شود و کاربرد آنچه را که توسط بازیگر خلق نشده به حداقل می‌رساند. بازیگران او اجازه نداشتند از گریم و تغییر لباس استفاده کنند تا نشان دهند که تغییرات در نقش و در درون شخصیتها واقع می‌شوند؛ او از دکور به مفهوم سنتی‌ی آن استفاده نمی‌کرد و تنها اشیایی را در صحنه می‌گذاشت که در طول نمایش و منطبق با نیازهای نمایش به کار برده می‌شدند یا لازم بود جابه‌جا شوند؛ او طاق پروسینیوم را کنار گذاشت و اتاق بزرگی اختیار کرد که برای نمایشهای مختلف قابل تغییر باشد. در این راه بازیگر (یعنی عنصر عمده‌ی تئاتر) را به منشأ اصیل خود بازپس خواند.

تصویر ۱۹.۱۹. (*) تصویری از اجرای نمایشنامه‌ی همیشه شاهزاده برگرفته از متنی از کالدرُن. این نمایشنامه به همین صورت در ایران در جشن هنر شیراز اجرا شده است.



در این دوره دلمشغولی‌ی اصلی‌ی گروتفسکی تربیت بازیگر بود و برای این کار منابع گوناگونی — استانیسلاوسکی، یوگا، مِیرهُلد، واختانگُف، دلسارت، دولَن، و دیگران — را به فراوانی به کار گرفت. نظام او از بازیگر می‌خواست تا به طور کامل بر جسم، صدا و حتی روان خود تسلط یابد تا قادر باشد خود را کاملاً با نیازهای نمایش تطبیق دهد. به نظر گروتفسکی بازیگر باید احساسی از شگفتی در بیننده برانگیزد، زیرا قادر است بسی فراتر از انتظار و توان تماشاگر پیش برود.

گروتُفسکی در مرحله‌ی نخستِ کارهایش تئاتر را همچون چیزی شبیه به آیین می‌نگریست که تماشاگران برای حضور در آن دعوت می‌شوند. او معتقد بود که تماشاگر هم از عناصر اصلی و عمده‌ی یك نمایش است و باید در جایی قرار داده شود تا بتواند بدون خودآگاهی(۱۶) نقش خود را ایفا کند. (به نظر او شرکت مستقیم تماشاگر در یك نمایش او را خودآگاه می‌کند.) بنابراین در هر نمایشی خود گروتُفسکی بود که پاسخ روانی‌ی تماشاگرانش را برمی‌گزید و بر این مبنا فضایی را طراحی می‌کرد تا فاصله‌ی روانی‌ی مناسبی میان تماشاگر و بازیگر بیافرینند.

گروتفسکی متن یك نمایشنامه را بررسی می‌کرد تا در آن الگوهایی با معنای عام برای تماشاگر امروزی



تصویر ۲۰.۱۹. (*) تصویر دیگری از نمایشنامه‌ی **همیشه شاهزاده** برگرفته از متنی متعلق به کالدرن. طراح و کارگردان این نمایش یرژی گروتفسکی و بازیگر آن ریچارد چیشلاک است

بیابد. او بخش اعظم یك نمایشنامه را حذف می‌کرد و آنچه را که می‌ماند نظمی تازه می‌بخشید. هدف نهایی‌ی او آن بود که بازیگر و تماشاگر را در تجربه‌یی شبیه به مذهب با خویشتن رو در رو کند. نتیجه‌ی کار او موجبِ ارزیابیهای متنوعی شده است. برخی از منتقدان نمایشهای گروتفسکی را ممتازترین آثار قرن توصیف کرده‌اند، در حالی که عده‌یی این نمایشها را دور از فهم و متظاهرانه خوانده‌اند. اما هیچ‌یك از آنها تکنیك برتر بازیگران او را انکار نکرده‌اند.

در ۱۹۷۰ گروتفسکی معتقد شد که گروهش به پایان جست‌وجوی تکنیکی‌ی خود رسیده و تصمیم گرفت دیگر نمایشی اجرا نکند. او دریافت که بازیگرانش در حالی که موانع راه خود را به عنوان بازیگر تا حدی در هم شکسته‌اند، اما دیوار میان آنها و تماشاگران همچنان برجا است. او در «عقیده‌ی تئاتری»ی خود مبنی بر اجرای بازیگر در مقابل تماشاگر تجدید نظر کرد و کوشید راهی بیابد تا تماشاگران را در فرایند خلع سلاح (یا وانهادگی) قرار دهد. در ۱۹۷۳ گفت: «ما به این نتیجه رسیدیم که باید نظام دستمزدی را کنار بگذاریم ... و کسانی که به دیدن برنامه‌ی ما می‌آیند با این قصد بیایند که قدم در مکان ویژه‌یی نهاده‌اند یا مگر مدتی زندگی‌ی روزمره‌ی خود را فراموش کنند ... ما این زمان را «تعطیلات(۱۷)» یا روز مقدس می‌نامیم ... در این حالت چه کار مشترکی از ما ساخته است؟ دیدار، و نه تقابل؛ آیین مشارکت جمعی(۱۸)، تا بتوانیم سراپا خودمان باشیم .....»

حدود ۱۹۷۰ گروتُفسکی گروه خود را سازمانی تازه داد و پنج جوان را بدون هیچ تجربه‌ی حرفه‌یی بر آن افزود. پس از آن برنامه‌یی به نام «طرح ویژه» را با شش گروه فرعی آغاز کرد و هر یك از اعضای پیشین خود را به اداره‌ی یکی از گروهها گمارد. او به هر یك از این گروههای فرعی موضوع متفاوتی داد در حالی که همه به یك هدف مربوط می‌شدند: هدایت شرکت کنندگان به سوی ارتباط ذاتی‌ی آنها با بدن خود، تخیل خود، جهان طبیعی، و انسانهای دیگر.

نخستین مکاشفه‌ی عمده‌ی این طرح در تابستان ۱۹۷۵ سامان گرفت. در این برنامه که «دانشگاه تحقیق(۱۹)» نام گرفت و توسط گروتفسکی در شهر روکلاو ترتیب داده شد ۵۰۰ تن از سراسر جهان شرکت کردند. هزینه‌ی این برنامه را تئاتر ملل متعلق به یونسکو بر عهده داشت که در آن سال در ورشو برگزار می‌شد. در میان تماشاگران این برنامه دانشجویان، معلمان،

روزنامه‌نگاران، و نیز کارگردانهای مشهور جهان — پیتر بروک، ژان - لویی بارو، لوکا رونکُنی، جوزف چایکین، و آندره گرگوری (و آربی اوانسیان از ایران. م.) — مشاهده می‌شدند. هرکس که در این برنامه حضور داشت باید در اجرای آن شرکت می‌کرد. برخی از فعالیتهای آن شامل حرکت گروهی به‌سوی جنگل بود که بیست‌وچهار ساعت طول می‌کشید و در طول این مدت به‌بازسازی‌ی آیینهایی از اساطیر پایه، آرکتیپها[۱۰۰۰] و نمادهایی شامل آتش، هوا، خاک، آب، خوردن، رقصیدن، بازی کردن، کاشتن و حمام کردن هدایت می‌شدند. در این فرایند از تماشاگران انتظار می‌رفت تا ریشه‌های تئاتر را در تجربه‌یی آیینی و ناب بازیابند و در عین حال موجودیت حقیقی‌ی خود را کشف کنند. از آنجا که این نخستین و تنها کوشش گروتفسکی در شرکت دادن جمعی کثیر در تجربیات نوین خود به شمار می‌رود نمی‌توان دانست که در آینده به کجا خواهد رفت. اما می‌توان به روشنی دریافت که رهیافت نوین او تفاوت بارزی با نمایشهای دهه‌ی ۱۹۶۰ او دارد و این خود موضوع زنده‌ی مجادلات موجود در لهستان و کشورهای دیگر شده است.

در سال ۱۹۶۸ بسیاری از دست‌اندرکاران تئاتر در لهستان در اعتراض به کشور خود به خاطر دخالت در سلب آزادی‌ی چکسلواکی شرکت کردند و این امر به تئاتر لهستان نیز لطمه زد. در این دوره تعدادی از منتقدان معتبر تبعید شدند و اجرای آثار مروژک ممنوع شد، اما در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰ محدودیتها تا حد زیادی کاهش یافت. آثار مروژک به مجموعه‌های نمایشی باز گشتند و تعدادی تئاتر تازه برای هفتادوچهار شرکت دراماتیک، هجده گروه نمایش موزیکال و بیست‌وپنج گروه عروسکی‌ی لهستان ساخته یا تجدید بنا شد. اما یک نکته حل ناشده ماند: عدم علاقه‌ی جوانان و کارگران به تئاتر. بین سالهای ۱۹۷۰ و ۱۹۷۴ تعداد بلیتهای فروخته شده از ۳۷۶/۰۰۰ پایینتر رفت. تعهد نیرومند دولت لهستان نسبت به تئاتر موجب شد کمکهای مالی‌ی خود را تا حد قابل ملاحظه‌یی افزایش دهد و به آثاری که به زندگی‌ی معاصر می‌پرداختند و نمایشهایی که نوآور بودند جوایزی اعطا کرد. اما شرکتهای لهستانی در ۱۹۷۵، به رغم کاهش محبوبیت در نزد تماشاگران، در کشوری با ۹ میلیون جمعیت، ۴۰۰ نمایش را به صحنه بردند.

تصویر ۲۱.۱۹. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی مارا - ساد نوشته‌ی پیتر وایس در تئاتر شیلر در برلن این نمایشنامه در ۱۹۶۴ توسط کنراد سوینارسکی کارگردانی، و توسط پیتر وایس طراحی شده است.







## تئاتر و درام در آلمان از ۱۹۶۰

پس از ۱۹۶۰ محبوبیت برشت در آلمان به‌سرعت بالا گرفت و در دهه‌ی ۱۹۷۰ آثار او، از نظر تعداد اجراهای سالانه، حتی از شکسپیر نیز برگذشت. بسیاری از نمایشنامه‌نویسان آلمانی که صاحب اعتباری بودند — از جمله فریش، دورنمات، هوخوالدر، و گراس — در این دوره نیز به آفرینش آثار تازه ادامه دادند. اما شاخصترین نوع نمایش آلمانی از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد «درام مستند»[۱۰۰۱] یا «تئاتر حقیقت»[۱۰۰۲] بود که در آنها حوادث واقعی، و غالباً حوادث اخیر، به عنوان نمودی عینی از گناه و تعهد در مقابل جامعه و اخلاق آن دوره به نمایش درمی‌آمد. مشهورترین نویسندگان این شیوه هوخهوت، وایس، و کیفارد بودند که هر یک از انواع دیگر نمایشنامه‌ها را هم نوشته‌اند.

رالف هوخهوت[۱۰۰۳] (۱۹۳۱ - ...) با نمایشنامه‌ی نماینده[۱۰۰۴] (۱۹۶۳) مورد توجه قرار گرفت. این نمایشنامه گناه اصلی‌ی اردوگاه یهودیان آلمانی را بر گردن پاپ پیوس دوازدهم می‌اندازد، زیرا او پیشنهاد موضعگیری در مقابل سیاستهای هیتلر را نپذیرفته بود. این اتهام موجب شد که نماینده در هر کجا که اجرا شد جنجال برپا کند و اجرای آن در بسیاری از کشورها ممنوع اعلام شود. نمایشنامه‌ی دیگر هوخهوت به نام سربازها[۱۰۰۵] (۱۹۶۷) نیز بهت و حیرتی فوق‌العاده آفرید زیرا ادعا می‌کرد که وینستن چرچیل[۱۰۰۶] در توطئه‌ی قتل ژنرال سیکورسکی، رییس‌جمهور لهستان در دولت تبعیدی، دست داشته‌است، زیرا چرچیل بود که رابطه‌ی انگلستان و روسیه را به خطر انداخت. در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ هوخهوت از مسائل روز خسته شد. او نمایشنامه‌ی تکاوران[۱۰۰۷] (۱۹۷۰) را در زمانی در آینده قرار داد که در آن به کودتایی در ایالات متحده‌ی آمریکا اشاره دارد و بر آن است که این کودتا توسط شخصی انجام می‌شود که هیچ‌کس انتظار ندارد. قهرمان نخستین نمایشنامه‌ی کمدی‌ی هوخهوت، قابله[۱۰۰۸] زنی است که دو نوع زندگی می‌کند (بیوه‌یی مستمری بگیر، و عضو شورای شهر) تا مردم بی‌خانمان را یاری کند، زیرا دیوانسالاری‌ی اداری را فساد و بی‌تفاوتی از کار انداخته وکسی به فکر کسی نیست. او در نمایشنامه‌ی لیسیستراتا و ناتو[۱۰۰۹] (۱۹۷۴) موقعیت اصلی‌ی نمایشنامه‌ی آریستوفان را می‌گیرد و آن را در موقعیت تازه‌یی، اشغال جزیره‌ی یونان توسط ناتو، قرار می‌دهد. همه‌ی آثار هوخهوت بلند و پراکنده‌اند و لازم است برای اجرای صحنه‌یی به‌شدت کوتاه شوند. شاید به این دلیل هنوز از جانب منتقدان کاملاً پذیرفته نشده‌اند. با این حال او یکی از جنجالیترین نویسندگان جهان است، بویژه از آن‌رو که چهره‌های تاریخ معاصر را می‌گیرد (و به آنها انگیزه‌های قابل تردیدی می‌بندد) و پرسشهای اخلاقی‌ی سوزانی درباره‌ی حوزه‌ی کار درام‌نویس طرح می‌کند و می‌آموزد که درام‌نویس، بی‌آنکه نیازی به افترا زدن داشته باشد، تا کجا می‌تواند پیش برود.

پیتر وایس[۱۰۱۰] (۱۹۱۶ - ...) پیش از آنکه درام‌نویس مشهوری شود به عنوان نقاش گرافیست، فیلمساز و روزنامه‌نگار کار کرده بود. با آنکه نوشتن را در دهه‌ی ۱۹۴۰ آغاز کرده بود نخستین نمایشنامه‌اش تا ۱۹۶۲ به اجرا درنیامد. هنگامی که نمایشنامه‌ی شکنجه و قتل ژان - پل مارا، چنان که توسط دیوانگان تیمارستان چارنتون به کارگردانی‌ی مارکی دو ساد اجرا شد[۱۰۱۱] (یا به

طور خلاصه مارا - ساد[112]) به صحنه رفت پیتر وایس در جهان مشهور شد. این نمایشنامه در سال ۱۸۰۸ در تیمارستان چارنتون، هنگام اقامت مارکی دو ساد، اتفاق می‌افتد و درباره‌ی نمایشنامه‌یی است که ساد برای اجرا توسط دیوانه‌های تیمارستان در مقابل تماشاگران شیك پاریسی نوشته است. نمایشنامه‌ی ساد به سبك برشت نوشته شده (که یك راوی در آن صحنه‌ها را معرفی می‌کند و نمایش با آواز همراه است) و وایس بر آن است تا تماشاگران را به اندیشیدن درباره‌ی عدالت سیاسی و اجتماعی برانگیزد. در اینجا تیمارستان استعاره‌یی است از جهان و پایان نمایشنامه (که دیوانه‌ها از کنترل خارج می‌شوند) نشان می‌دهد که اگر نظرگاه شهوت‌پرستانه و فرد گرایانه‌ی ساد راهبر جهان باشد چه اتفاقی ممکن است بیفتد. اجرای این نمایشنامه توسط پیتر بروك (که نخست در لندن و سپس در نیویورك به صحنه رفت) یکی از مؤثرترین آثار دهه‌ی ۱۹۶۰ شد، زیرا بروک در این نمایش شیوه‌های «تئاتر خشونت» را به‌شدت مورد توجه قرار داده‌بود درحالی‌که نمایشنامه‌ی وایس الگوی رایج آثار درام‌نویسان دیگر را داشت‌که مباحث‌اجتماعی و سیاسی را در زمینه‌یی از تمهیدات بصری و بیانی جا می‌اندازند. (تصویری‌ازاین‌نمایش‌درص.۱۲۶همین‌کتاب)

وایس در نمایشنامه‌ی مارا - ساد تنها تا حدودی به وقایع روز پرداخته بود، در حالی که در نمایشنامه‌ی بازجویی[113] (۱۹۶۵) بکلی به درام مستند رو آورد. در این نمایشنامه که در یك دادگاه اتفاق می‌افتد گفت و شنودهای واقعی‌ی جلسات رسمی‌ی اردوگاه آشویتس[114] انجام می‌شود. دیگر نمایشنامه‌های مستند وایس عبارتند از آواز شیطان لوزیتانی[115]، درباره‌ی سرکوبی‌ی آفریقاییان بومی در آنگولا توسط پرتغالی‌ها، و نمایشنامه‌یی با این نام دور و دراز: سخنی در باب تاریخ و تحولات جنگ طولانی‌ی آزادی‌ی ویتنام در گذشته به عنوان نمونه‌یی از ضرورت جنگ مسلحانه‌ی مردمِ تحت سلطه بر علیه سلطه‌گر و کوشش ایالات متحده‌ی آمریکا در راه امحای بنیانهای انقلابی[116] (۱۹۶۸)

وایس نیز همچون هوخهوت در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ درام مستند را کنار گذاشت، هرچند آثار او همچنان بر مبنای منابع تاریخی استوارند. او در نمایشنامه‌ی تروتسکی در تبعید[117] (۱۹۷۰) موادی را از زندگی‌ی تروتسکی برگرفته است تا اندیشه‌هایی را در باب نظریات او برانگیزد و آمریکا را در مقابل دورنمای سیاسی‌ی خود قرار دهد. نمایشنامه‌ی هولدرلین[118] (۱۹۷۱) براساس زندگی‌ی شاعر بزرگ آلمانی در سده‌ی نوزدهم است که بخش اعظم زندگی‌ی خود را در انزوا می‌گذراند. قهرمان این نمایشنامه از دنیای نابسامان پیرامون خود می‌گریزد و وایس در این نمایشنامه نشان می‌دهد که جامعه تمایل دارد مردم خیال‌پرور و نظرپرداز را نابود کند. شکل این نمایشنامه شبیه به مارا - ساد است و حاکی از آن‌است‌که وایس به شکل بیان پیشین خود گرایش دارد و ممکن است بار دیگر به همان رهیافت بسیار موفقیت‌آمیز باز گردد.

هَینار کیفارد[119] (۱۹۲۲ - ....) نخست با نمایشنامه‌ی اندر قضیه‌ی رابرت اُپنهایمر[120] (۱۹۶۴) در جهان مشهور شد. کیفارد در این نمایشنامه همه‌ی دیالوگها را از جلسه‌ی «دادرسی‌ی دولت آمریکا از اپنهایمر» به‌خاطر اعتراض به ساختن بمب هیدروژنی برگرفته بود. مسئله‌ی عمده‌ی کیفارد در این نمایشنامه طرح تضادی است که یك دانشمند با آن روبه‌رو است،





**تصویر ۲۲.۱۹.** صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی کاسپار نوشته‌ی پیتر هاندکه، که در ۱۹۷۳ در مرکز تئاتری چلسی به کارگردانی کارل وبر اجرا شد.

زیرا او از طرفی نسبت به کشور خود و از طرف دیگر نسبت به انسانیت به طور کلی تعهد دارد ـــ این موضوع پس از جنگ جهانی‌ی دوم مایه‌ی مشترك درامهای آلمانی بوده است. کیفارد در نمایشنامه‌ی جوئل براند[121] (۱۹۶۵) به موضوع تبادل یك میلیون یهودی‌ی مجار با ده‌هزار کامیون در طول جنگ جهانی‌ی دوم می‌پردازد که این تبادل عملی نشد زیرا متحدین گمان می‌کردند ضرر می‌کنند. او در ۱۹۷۳، با نمایشنامه‌ی چه کسی در جست‌وجوی چریکها است؟[122] به جنگ چریکی‌ی توپاماروس در اُروگوئه پرداخت.

موفقیت درام مستند در آلمان درام‌نویسان کشورهای دیگر را نیز تحت تأثیر قرار داد و بدین‌ترتیب بسیاری از حوادث روز به صحنه‌ی تئاترها کشانده شدند که در میان آنها حادثه‌ی پوئبلو، دادگاه «شیکاگو هفت»، و جنبه‌های گوناگون جنگ ویتنام قابل ذکرند. اما از اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ «تئاتر حقیقت»، بویژه در آلمان، رو به افول نهاد.

در دهه‌ی ۱۹۶۰ همه‌ی درام‌نویسان آلمانی نمایشنامه‌های مستند نمی‌نوشتند. در میان نویسندگان دیگر دو تن، والسر و دورست، از بقیه بهتر بودند. مارتین والسر[123] (۱۹۲۷ - ...) در آثار اولیه‌ی خود از جمله بلوط و خرگوش[124] (۱۹۶۲) و قوی سیاه[125] (۱۹۶۴) به مایه‌ی آشنای گناه و توجیه گناه می‌پردازد. مثلاً نمایشنامه‌ی قوی سیاه تضاد نسل جوان و نسل پیر را مطرح می‌کند که در ان نسل جوان به‌شدت نسبت به فجایع نازی‌ها حساس است اما نسل پیر، با آنکه نازیسم

را تجربه و تحمل کرده است، بدون دغدغه‌ی خاطر زندگی می‌کند. غالب آثار بعدی‌ی والسر همچون جنگ اتاق خواب[۱۲۶] (۱۹۶۷) و بازی‌ی کودکان[۱۲۷] (۱۹۷۱) به مسائل بسیار خصوصی می‌پردازند. اما نمایشنامه‌ی خوك بازی ــــ صحنه‌هایی از سده‌ی شانزدهم[۱۲۸] (۱۹۷۵) نشان می‌دهد که چگونه ترسهای سیاسی انعکاسی از حوادث تاریخی‌اند و اینکه در میان کارگران و روشنفکران امروزی یقینی وجود ندارد.

تانکرد دورست[۱۲۹] (۱۹۲۵ - ...) نمایشنامه‌نویسی را از دهه‌ی ۱۹۵۰ آغاز کرد اما تا دهه‌ی ۱۹۶۰ شهرت چندانی نیافت. یکی از شاخصترین آثار او، آزادی برای کِلِمنس[۱۳۰] (۱۹۶۱)، نشان می‌دهد که چگونه یك فرد زندانی به تدریج درمی‌یابد که آزادی یك کیفیت درونی است و نه وضعیتی بیرونی. دورست در نمایشنامه‌ی تولر[۱۳۱] (۱۹۶۸) موادی را از نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی مورد استفاده قرار می‌دهد تا رابطه‌ی هنرمند را با حرکت سیاسی بررسی کند. او در نمایشنامه‌ی حالا چه خواهی کرد آقا کوچولو؟[۱۳۲] (۱۹۷۲) که یك ری‌ویو[۱۳۳] برگرفته از داستانی از هانس فالادا[۱۳۴] است، حال و هوای دهه‌ی ۱۹۳۰ را زنده می‌کند. این نمایشنامه درباره‌ی فساد سیاسی‌ی آن دوران است که بدون توجه به واقعیات موجود سرگرم بهای فرهنگی خود است. دورست اخیراً یك سلسله نمایشنامه‌هایی را آغاز کرده که طبقه‌ی متوسط آلمانی را از ۱۹۲۰ تاکنون مورد بررسی قرار می‌دهد. نخستین نمایشنامه از این سلسله، درچیمبورازو[۱۳۵] (۱۹۷۵)، بر فراز تپه‌یی در نزدیکی‌ی مرز آلمان شرقی اتفاق می‌افتد. شخصیتهای نمایش، در حالی که منتظر علائمی هستند که قرار است دوستانشان از آن سوی مرز توسط نور و آتش بفرستند، یکدیگر را به یاد می‌آورند و می‌شناسند.

در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ گروه تازه‌یی از نویسندگان پا به عرصه نهادند و غالباً خسته از اینکه نسلشان با گناه دست به گریبان است، دست به قلم بردند. تحسین شده‌ترین نویسنده‌ی این گروه پیتر هاندکه[۱۳۶] (۱۹۴۲ - ....) نام داشت که زبان و ارتباط آن را با واقعیت و رفتار آدمیان فراتر از چیزهای دیگر تئاتر می‌نشاند. هاندکه کار خود را با نمایشنامه‌ی توهین به تماشاگر[۱۳۷] در سال ۱۹۶۶ آغاز کرد. در این نمایشنامه چهار سخنگوی بی‌نام و بی‌هویت نظرهایی را در باب کلیشه‌های تئاتری و طبیعتِ توهمِ تئاتری به تماشاگران اظهار میکنند. جوهر حرف این نمایشنامه آن است که نمایش تئاتر انعکاس واقعیت نیست بلکه واقعیت همان لحظه‌یی است که بر صحنه می‌گذرد. مشهورترین نمایشنامه‌ی هاندکه احتمالاً کاسپار[۱۳۸] (۱۹۶۸) است. در این نمایشنامه مرد جوانی که در انزوای کامل بار آمده (از این‌رو حتی سخن گفتن نمی‌داند) به‌تدریج به توسط کلام با آداب و رسوم زمانه آشنا می‌شود؛ و در پایان از گروهی از چهره‌های همسان دیگر غیرقابل تمیز می‌شود. هاندکه در این نمایشنامه و آثاری دیگر از جمله معلم من پای من[۱۳۹] (۱۹۶۹) سواری بر رودخانه‌ی کنستانس[۱۴۰] (۱۹۷۱) و بی‌خردان در حال مرگند[۱۴۱] (۱۹۷۴) همواره می‌کوشد نشان دهد که چگونه نوع بشر، توسط قراردادهایی که همه چیز را به سوی یکسانی می‌کشاند، وحشی و غیرانسانی می‌شود و هنگامی که می‌کوشد از الگوهای ماشینی بگسلد تنبه می‌شود.

در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ همچنین سنت نمایشهای قومی و محلی در آلمان پا گرفت. یکی از نویسندگانی که





تصویر ۲۳.۱۹. (*) صحنه‌یی از نمایش پرگونت، که در سال ۱۹۷۱ توسط پیتر اشتاین در برلن غربی اجرا شد. طراح این صحنه کارل - ارنست هرمن بود.

از این سنتها بهره‌برداری‌ی مؤثرتری کرد مارتین اسپِر[۱۴۲] (۱۹۴۴ - ....) نام داشت. اسپر را بیشتر به خاطر سه‌گانه‌ی صحنه‌های شکار از باواریای سفلا[۱۴۳] (۱۹۶۶)، افسانه‌های لند شات[۱۴۴] (۱۹۶۷)، و آزادی‌ی مونیخی[۱۴۵] (۱۹۷۱) مورد توجه قرار داده‌اند که در آنها با موفقیت تمام زندگی‌ی روستایی، شهرستانی و شهری را منعکس کرده است. در این سه‌گانه انسان همچون موجودی فسادپذیر، خودخواه و ظالم تصویر شده است.

در میان نویسندگان جوانتر آلمانی آثار فرانتس خاویر کروتس[۱۴۶] (۱۹۴۶ - ....) بیش از دیگران اجرا شد و محبوبیت یافت. او از سال ۱۹۷۰ به بعد (تا ۱۹۷۶) بیش از بیست نمایشنامه و فیلمنامه نوشته است. غالب آثار اولیه‌ی او بدبینانه بودند اما آثار اخیرش، از جمله فریتس عزیز[۱۴۷] و آشیانه[۱۴۸] برای مسائل معاصر خود راه حل‌های مثبتی را نشان داده‌اند.

از دهه‌ی ۱۹۷۰ آلمان تقریباً دیگر کمبودی از نظر درام‌نویس نداشت و سالهای بلافاصله پس از جنگ را پشت سر گذاشته بود. در میان درام‌نویسان امروزی‌ی آلمانی نامهای بسیاری را می‌توان یافت، از آن جمله پیتر هاکس[۱۴۹]، لئوپُلد آلبِن[۱۵۰]، یاخن زایم[۱۵۱]، هارتموت لانگ[۱۵۲]، هانس گونتر میکلین[۱۵۳]، کارل ویتلبنگر[۱۵۴]، راینر ورنر فاسبیندر[۱۵۵]، زیگفرید لنتس[۱۵۶]، ولفگانگ بوئر[۱۵۷]، هلموت پِیرل[۱۵۸]، رالف شنایدر[۱۵۹]، توماس برنارد[۱۶۰]، و هاینر مولر[۱۶۱].

در طول دهه‌ی ۱۹۶۰ الگوی اصلی‌ی سازمان تئاتر آلمانی تغییری نکرد. عملاً هر شهری، چه کوچك و چه بزرگ، حداقل یك یا دو تئاتر داشت که کمك مالی دریافت می‌کرد و آثاری را از سراسر جهان به صحنه می‌برد. تنها عامل عدم رضایت در این تئاترها مدیران انتصابی‌ی دولت (ناظران) بودند که قدرت نامحدودی در تصمیم‌گیری‌ها در اختیار داشتند. این نارضاینی در سال ۱۹۶۹ به اوج خود رسید و بازیگران چند شهر نمایش خود را قطع کردند و حق بیشتری را در تصمیمات مربوط به امور تئاتر تقاضا کردند. این بحرانها پاسخهای متفاوتی به دنبال داشتند. شهر کولونی به یك شورای سه‌نفره‌ی کارگردانها دست یافت که هر یك گروه ویژه‌ی خود را داشت، اما هر سه گروه زیر نظر یك سرپرست یا ناظر کار می‌کردند؛ تئاترهای شهر ووپرتال تحت نظارت شش کارگردان و یك ناظر درآمدند؛ تئاتر در شهرهای فرانکفورت و شهر کُل به صورت گروهی اداره شد و در آنها هر یك از اعضای گروه حق رأی داشتند؛ و در برلن غربی یك تئاتر اشتراکی پایه‌گذاری شد (شیوه‌یی که بیش



**تصویر ۲۴.۱۹. (*)** تصویر دیگری از کارهای پیتر اشتاین، به نام بزرگ و کوچک نوشته‌ی بوتو اشتراوس، که در سال ۱۹۷۸ در برلن غربی اجرا شده است.

از شیوه‌های دیگر تبلیغ می‌شد) و شرکتهای دیگر با همان نظام قدیمی به کار ادامه دادند، با این تفاوت که غالب این گروه‌ها صاحب مدیران جوانی شده بودند که نسبت به مسائل تئاتری حساستر از مدیران پیشین خود بودند. در ۱۹۷۲ در بیش از بیست شرکت نمایشی در آلمان ناظران تازه‌یی گمارده شدند که در میان آنها چندین تن قابل ذکرند: هانس لیه‌تزو[۶۲] در برلن، اولریخ برشت[۶۳] در دوسلدرُف، پیتر زادك[۶۴] در بوخوم، گونتر رالف[۶۵] در هانُور، و وُلف دیتر لودویگ[۶۶] در مینز. در میان مراکز تئاتری در آلمان غربی، در حال حاضر هامبورگ، برلن و مونیخ فعالترند. اما مرکز برلن به خاطر تنوع نمایشها و بویژه به خاطر وجود پیتر اشتاین[۶۷] ممتازترین کارگردان آلمانی، مورد توجه بیشتری است. در آلمان شرقی، شهر رُستوك با پنج تئاتر تحت نظارت آنسلم پرتن[۶۸] در حال حاضر فعالترین مرکز تئاتری به شمار می‌رود.

در آلمان نیز همچون کشورهای دیگر در دهه‌ی ۱۹۶۰ اختلافات زیادی وجود داشت مبنی بر اینکه مجموعه‌های نمایشی تا چه حد باید به مسائل اجتماعی و سیاسی‌ی روز بپردازند. تئاتر آلمانی غالباً متهم می‌شد که بیشتر در راه حفظ گذشته گام برمی‌دارد تا انعکاس حال. در این میان کارگردانهای متعددی با سیاسی کردن مجموعه‌های نمایشی‌ی خود موجب دودستگی و اختلاف شدند. شرکتهای متعددی برای پاسخ به نیازهای روز تأکید روزافزونی بر تئاتر تجربی نهادند، زیرا در این تئاترها راه بر نوآوری در تکنیك و محتوا بازتر از تئاترهای بزرگ بود. در دهه‌ی ۱۹۷۰ توجه به سوی گذشته جلب شد اما نه به مفهوم کهن بلکه به عنوان برخورد با ریشه‌های تئاتر در زمان حال. در این میان آثاری که قادر به انعکاس مسائل نوین بودند جای ویژه‌یی یافتند. روی‌هم‌رفته مجموعه‌های نمایشی حالت محافظه‌کارتری گرفتند و کمدیهای سبك عنصر مهمی در تئاتر شدند، گو اینکه این آثار همواره به‌گونه‌ی اظهارنظرهایی نسبت به جامعه‌ی سرمایه‌داری تفسیر می‌شدند.

اختلاف سلفه‌ها همچنین موجب کاهش تماشاگران تئاتر شد و برخی از تئاترها با مشکلات مالی روبه‌رو شدند. در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ زمزمه‌هایی سربرآورد که وجود ۲۰۰ تئاتر وابسته به دولت را مورد تردید قرار می‌داد و پیشنهادهایی مبنی بر تعطیل این تئاترها به گوش می‌رسید. (تئاتر شهر اوبرهاوزن در پایان سال ۱۹۷۳ شرکت دائمی‌ی خود را تعطیل کرد اما





شهرهای دیگر پیروی نکردند.) همچنین پیشنهاد شد که شرکتهای همسان در یکدیگر ادغام شوند. از این پیشنهاد الگوی نوینی پیدا شد که همکاری‌ی مشترك شرکتها بود. در بعضی نقاط طرحهایی پیاده شد که بر طبق آن تئاترها به تبادل لباس و دکور و نیز تبادل اطلاعات و تبلیغات مشترك رضایت دادند. یکی دیگر از پیشنهادها برقراری‌ی نظام بلیتِ اشتراکی در میان تئاترهای وابسته به دولت بود، بدین شکل که قبضها یا ژتونهایی فروخته شوند که در هر یك از این تئاترها قابل ارائه باشند.

در دهه‌ی ۱۹۷۰ تئاترهای آلمان و اتریش با مشکلات دیگری از جمله افزایش تورم و کاهش روزهای کار در هفته از چهل‌وچهار روز به چهل روز در تئاترهای وابسته روبه‌رو شد. کاهش روزهای کار از تعداد روزهای تمرین کاست و در بعضی از تئاترها موجب یك روز تعطیلی‌ی تئاتر در هفته شد. وجود مشکلات در تئاترهای وابسته به دولت رشد تئاترهای خصوصی را به همراه آورد، چنان که در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ حدود هشتادوپنج شرکت خصوصی در آلمان وجود داشت که در سطح گسترده‌یی به سفر در سراسر آلمان می‌پرداختند. گروه‌های وابسته نیز برای حل مشکل مالی به سفر پرداختند و این خود جنجال دیگری به‌پا کرد چرا که شرکتهای خصوصی نیز تقاضای کمك مالی کردند و بحق معتقد بودند که تئاترهای وابسته تنها قادرند ۱۹ درصد از مخارج خود را از فروش بلیت تأمین کنند. تئاترهای آلمان شرقی نیز با مشکلات مشابهی روبه‌رو بودند زیرا دولت نظارت کاملی بر دستمزد و امور اقتصادی‌ی تئاترها اعمال میکرد. در سال ۱۹۷۵ آلمان شرقی حدود پنجاه‌وسه شرکت دولتی داشت که در هفتادونه تئاتر و بیست‌وسه مکان دیگر نمایش می‌دادند و غالب آنها اپرا و درام، هر دو را، اجرا می‌کردند.

مشکلات مالی‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ همچنین موجب پیدایش تئاترهای آزاد، تئاترهای اشتراکی (در میان تعدادی از شرکتهای کوچک) و نمایشهای ظهرانه (متینه) شد. این مشکلات ظاهراً راه را بر ایجاد تئاتر کودکان نیز گشود تا مگر برای آینده‌ی تئاتر نیز تماشاگرانی فراهم آید. پیش از آن هر تئاتری موظف بود سالی یك نمایش برای کودکان به صحنه ببرد (نمایشهایی از قصه‌ی پریان، که معمولاً در روزهای کریسمس اجرا می‌شد). در طول دهه‌ی ۱۹۷۰ شرکتهایی برای اجرای نمایش کودکان و نوجوانان تأسیس شد. در میان این شرکتها تئاتر گریپس[۶۹] در برلن غربی از همه معروفتر است. گروه گریپس، همچون گروه‌های دیگر، قصه‌های پریان را کنار گذاشت و به مسائل واقعی‌ی کودکان پرداخت. این گرایش را معمولاً به رهیافت «تئاتر آزاد کننده[۷۰]» نسبت می‌دهند که می‌کوشید تماشاگر را از فرایافتهای کاذب و سنتهای دست و پا گیر گذشته آزاد کند. تعدادی از تئاترها نیز در سطح گسترده به نمایشهایی برای جوانان رو آوردند. اگرچه تعداد این تئاترها زیاد نیست اما طرفداران آن رو به‌افزایش‌اند. در ۱۹۷۶ کانونی به نام انجمن نمایشی برای کودکان و نوجوانان[۷۱] به وجود آمد تا به مسائل و مبانی‌ی مشترکی بپردازند.

تئاتر آلمان همچون کشورهای دیگر اروپایی در دهه‌ی ۱۹۷۰ با مشکلات فراوانی روبه‌رو بود اما همچنان یکی از نامتمرکزترین و از نظر مالی حمایت‌شده‌ترین تئاترهای جهان باقی ماند.

◆◆◆◆◆◆◆◆

## تاتر و درام در فرانسه، از ۱۹۶۰

هنگامی که ژنرال دوگل در فرانسه به قدرت رسید، وزیر فرهنگ او، آندره مالرو(۱۷۲)، بسیاری از سیاستهای پیشین دولت را حفظ کرد اما اصلاحات چندی نیز به عمل آورد. او کمك مالی به درام‌نویسان و گروه‌های نمایشی‌ی با استعداد را ادامه داد و کوشید تاتر را از حالت متمرکز دور کند. نظام گلیست(۱۷۳) علاوه بر تأسیس چند «مرکز دراماتیک(۱۷۴)»، مراکز فرهنگی‌ی چندی را به نام خانه‌ی فرهنگ(۱۷۵) نیز رواج داد و ۵۰ درصد هزینه‌های آنها را تعهد کرد. نخستین مراکز فرهنگی‌ی فرانسه در ۱۹۶۲ گشوده شد و مراکز دیگر هنوز [در ۱۹۷۶] در کار تأسیسند. در این مراکز علاوه بر اجراهای تاتری تسهیلاتی برای نمایش فیلم، اجرای موسیقی، رقص، هنرهای بصری و سخنرانیهایی برای عموم در نظر گرفته شده است. برخی از این مراکز در حومه‌های پاریس مستقر شده‌اند زیرا روشن شده است که ساکنان این مناطق چندان از مرکز شهر دورند که دسترسی به مراکز پاریس ندارند.

آندره مالرو همچنین تاترهای دولتی را سازمان نوینی داد. او اُدئون را از نظارت کمدی فرانسز خارج کرد و آن را تاتر دوفرانس(۱۷۶) خواند و گروه ژان لویی بارو را در آنجا استقرار داد. همچنین تاتر ملی‌ی مردمی (TNP) را به سطح تاترهای دولتی‌ی دیگر ارتقا داد. ژان ویلار سرپرستی‌ی TNP را تا ۱۹۶۳ بر عهده داشت تا آنکه ژرژ ویلسن(۱۷۷)، یکی از اعضای دیرین این شرکت، جای او را گرفت. کارگردانهای تازه‌یی که در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ پا به عرصه نهادند سه تن بودند: پلانشُن، بورسه‌یه، و بژار. رژه پلانشُن(۱۷۸) (۱۹۳۱ - ....) پس از ۱۹۵۷ سرپرستی‌ی تاتر انجمن شهر ویوربان(۱۷۹)، حومه‌ی صنعتی‌ی شهر لیون، را بر عهده داشت و در آنجا موفق شد طبقه‌ی کارگر را به نمایشهای خود جلب کند. پلانشن در نمایشهای خود تکنیکهای بسیاری از فیلم (چرا که به گمان او سینما مورد توجه بیشتر طبقه‌ی کارگر بود) و شیوه‌های برشت اخذ می‌کرد. او آزادانه از انعکاس تصاویر بر صحنه (لوحه‌ها، تابلوها و عکسها) استفاده می‌کرد و غالباً حرکت نمایشی را بر روی میز



تصویر ۲۵.۱۹. اقتباس آدامف از نمایشنامه‌ی ارواح مرده اثر گوگول که در ۱۹۶۰ توسط روژپلانشن، در تاتر شهر، لیون، به صحنه رفت. طراح این صحنه رنه آلیو است. عکاس، پیک.

تصویر ۲۶.۱۹. نمایش لعن فاوست اثر برلیوز که در ۱۹۶۴ توسط موریس بژار در اپرای پاریس اجرا شد. عکاس، پیک.

گردان قرار می‌داد تا همچون سینما آن را از زوایای مختلف نشان دهد. اگرچه او آثار نویسندگانی چون کلایست، مارلو، راسین، برشت و دیگران را اجرا می‌کرد اما معمولاً آنها را چنان تفسیر می‌کرد تا برای طبقه‌ی کارگر قابل هضم شوند. بنابراین نمایشهای او غالباً جنجال‌آفرین بودند اما سرزندگی، غنا، روشنی، و تازگی‌ی آنها موجب شده بود که پلانشن بالاترین محبوبیت را در فرانسه به دست آورد.

آنتوان بورسه‌یه(۱۸۰) (۱۹۳۰ - ....) در سال ۱۹۶۰، هنگامی که جایزه‌ی بهترین تهیه کننده و کارگردان جوان فرانسوی را برد، مورد توجه قرار گرفت. پس از آن به سرپرستی‌ی استودیو شانزه‌لیزه منصوب شد و در آنجا تعدادی نمایش برای شرکتهای دیگر از جمله شرکت بارو به صحنه برد و تحسین منتقدان را برانگیخت. در ۱۹۶۶ به عنوان مدیر مرکز دراماتیك اِکس - آن پرووانس(۱۸۱) کار را ادامه داد و تا به امروز در آن شهر و شهرهای دیگر فرانسه کارگردانی کرده است. بورسه‌یه گفته است که دوست دارد تماشاگران را شوکه کند تا وادار شوند فرایافتهای خود را دوباره ارزیابی کنند. او را به خاطر برداشت نوینش از آثار قدیمی ستوده‌اند. جنجالیترین نمایش او احتمالاً دون ژوان(۱۸۲) اثر مولیر بود که در ۱۹۶۷ در کمدی فرانسز اجرا شد.

موریس بژار(۱۸۳) (۱۹۳۷ - ....) در شرکت باله‌ی سده‌ی بیستم(۱۸۴) که از ۱۹۵۹ در بروکسل مستقر بود مورد توجه قرار گرفت. او اعتنای چندانی به رقص سنتی ندارد بلکه در نمایشهای خود می‌کوشد پلی میان ملیتهای جداگانه برافرازد. بنیادگرایان معمولاً او را نفی کرده‌اند و گفته‌اند که عناصر بسیار متفاوتی را در کنار هم می‌چینند، اما با آنکه واژگان رقص محدودی دارد اما کاربرد آنها احساس شدیدی را برانگیخته است. آثار او محدود به رقص نیست و اپرا هم تهیه می‌کند. شاید بیشترین همت بژار در شکستن مرز میان هنرهای نمایشی باشد چرا که او از آنها به عنوان اسبابی برای تجربه با همه‌ی حواس اجرا کننده در یك «تاتر مطلق» استفاده می‌کند.

در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ موج نارضایتی که سراسر جهان را دربرگرفته بود موجب تغییراتی در تاتر فرانسه نیز شد. در ماه مه ۱۹۶۸، انقلاب کارگران و دانشجویان کشور فرانسه را فلج کرد و دوگل را به بازنشستگی واداشت. در این زمان ژان لویی بارو از سرپرستی‌ی تاتر دوفرانس استعفا کرد و چون گروه بازیگران این تاتر با شخص بارو قرارداد داشتند عملاً اُدئون بی‌گروه ماند و تاتر اُدئون، جز هنگام نمایش گروه‌های مهمان، مورد

استفاده قرار نگرفت تا آنکه در ۱۹۷۰ دوباره به کمدی فرانسز وابسته شد. کمدی فرانسز از آن زمان تا به امروز اُدئون را برای اجرای نمایشهای آوان - گارد به کار برده و منزلت آن را افزوده است. در ۱۹۷۵ قوانین حاکم بر کمدی فرانسز مورد تجدید نظر قرار گرفت، بدین‌ترتیب که تعداد اعضا از سی نفر به چهل نفر افزایش یافت؛ مدت قرارداد با اعضا از بیست سال به ده سال کاهش یافت؛ درصد سود شرکتهای نمایش دهنده افزایش یافت و برای نخستین‌بار سهامداران نیز از این سود بهره‌مند شدند؛ و آزادی‌ی بیشتری برای بازیگران آن منظور شد تا بتوانند در تئاترهای دیگر نیز بازی کنند.

بارو پس از ترک تئاتر دو فرانس نمایشنامه‌ی رابله(۸۵) (۱۹۶۸) را نوشت و کارگردانی کرد. این نمایش سه ساعته از میان نوشته‌های رابله برگرفته شده بود و بر آن بود تا اظهارنظرهایی موقع شناسانه درباره‌ی اختناق و انقلاب را منعکس کند. بارو در این نمایش همه‌ی گرایشهای نوین تئاتری را مورد استفاده قرار داده بود و پیش از آنکه آن را در لندن، نیویورك و کشورهای دیگر نمایش دهد در صحنه‌ی گرد استادیوم ورزشی‌ی پاریس به صحنه برد. در ۱۹۷۰ بارو کوشید موفقیت خود را در نمایش دیگری به نام ژاری برفراز خاك‌ریز(۸۶) براساس زندگی و نوشته‌های الفرد ژاری، تکرار کند اما نتیجه‌ی کار نومید کننده از آب درآمد. بارو در سال ۱۹۷۱ سرپرست تئاتر دِناسیون(۸۷) (تئاتر ملل) شد که جشنواره‌یی بین‌المللی بود و تا سالهای اخیر [۱۹۷۶] در پاریس برگزار می‌شد. (این جشنواره امروز سالانه در کشورهای گوناگون برگزار می‌شود.) این جشنواره علاوه بر نمایشهایی از کشورهای مختلف، برنامه‌هایی نظیر کارگاه نمایش، سخنرانی و مباحثی در راستای تشویق نوآوری و تفاهم و اعتلای اندیشه‌های تئاتری نیز دربردارد. بارو ضمن فعالیتهای گوناگون خود، تئاتری با گنجایش ۹۰۰ نفر را به نام تئاتر اُرسِی(۸۸) که از ۱۹۷۴ در یك ایستگاه راه‌آهن متروك قدیمی ساخته است، اداره می‌کند. او در این تئاتر، علاوه بر اجرای آثار خود، از شرکتهای دیگر بویژه گروه‌های خارجی نیز میزبانی می‌کند.

دولتهای جانشین دوگل نیز سیاست نامتمرکز کردن تئاتر را ادامه داده‌اند. از دهه‌ی ۱۹۷۰ دولت فرانسه تئاترهای ملی را سازمان نوینی داده و برای نخستین‌بار تئاترهای خارج پاریس نیز تئاتر ملی شناخته شده‌اند که از آن جمله‌اند تئاتر ملی‌ی استراسبورگ(۸۹) (که قبلاً مرکز دراماتیك بود)؛ تئاتر شرق پاریس(۹۰) (در حومه‌ی پاریس)؛ و گروه پلانشن در شهر ویوربان که اکنون تئاتر ملی‌ی مردمی(۹۱) نامیده می‌شود و به سرپرستی‌ی پلانشن و پاتریس شِیرو(۹۲) اداره می‌شود. (گروه پاریسی‌ی تئاتر ملی‌ی مردمی هنوز پابرجا است اما تئاتر ملی‌ی پاله دوشایو(۹۳) نام گرفته است.) پلانشن برای انطباق با موقع تازه و بالا بردن منزلت گروهش به درجه‌ی تئاتر ملی، در شهرهای بزرگتر فرانسه نیز سالی یك ماه نمایش می‌دهد اما در تئاتر خود فصلهای نمایشی‌ی کاملی را حفظ می‌کند.

کوششهای دولتی در راه کمك به تئاتر مورد تأیید همه نبود. نارضایی از این طرح غالباً به صورت انتقاد از نحوه‌ی توزیع این کمکها بروز می‌کرد و در ۱۹۷۴ هنگامی که وزیر فرهنگ فرانسه اعلام کرد که کارگردانهای فرانسوی باید در تئاترهای دولتی و مراکز تئاتری تقسیم شوند انتقادها به اعتراض بدل شد. در نتیجه دولت فرانسه سیاستها و هدفهای چندی را





تصویر ۲۷.۱۹. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی ۱۷۸۹ که توسط گروه آریان موشکین در سال ۱۹۸۲، در تئاتر (خورشید سولی) در پارس اجرا شده است

بدین‌ترتیب اعلام کرد: تحرك بیشتر کارگردانها و بستن قراردادهایی از سه تا ده سال و نه بیشتر؛ افزایش بودجه‌ی فعالیتهای فرهنگی؛ و تأسیس دفتری برای ترغیب نشر فرهنگ. اگرچه غالب این هدفها مورد استقبال قرار گرفتند اما شکایت همچنان باقی بود چرا که شیوه‌ی قرارداد کارگردانها و توزیع کمکهای مالی جای حرف داشت.

آشفتگیهای دهه‌ی ۱۹۶۰ همچنین اعتراضهایی را بر علیه الگوهای سازمانی‌ی سنتی برمی‌انگیخت. یکی از نتایج این نارضایی استقرار چندین تئاتر در حومه‌ی پاریس بود زیرا تماشاگران این مناطق افزایش یافته بودند. در دهه‌ی ۱۹۷۰ بیش از بیست مرکز «تئاتر حومه(۹۴)» به وجود آمده بود. گروه‌های دیگر نیز در شهرهای مختلف در کافه‌ها، مراکز هنری و مکانهای دیگر غیرتئاتری به تولید نمایش رو آوردند.

یکی از جالبترین و نوآورترین این گروه‌ها سیرك بزرگ جادویی(۹۵) نام داشت که به سرپرستی‌ی ژروم ساواری(۹۶) به راه افتاد. ساواری که کار تئاتر را از ۱۹۶۷ به عنوان کارگردان آغاز کرده بود، خسته از تئاتر سنتی، راه دیگری می‌جست. او هنگام کار در شرکت لاماما در نیویورك به فکر سیرك بزرگ جادویی‌ی خود افتاد و در سال ۱۹۷۰ با نمایش زارتان(۹۷) محبوبیت بسیاری به دست آورد. زارتان «داستان برادر منزوی‌ی تارزان» را ساواری چنین توصیف کرده است: «داستان شگفت‌انگیز استعمار از قرون وسطی تا زمان حاضر.» پس از آن نمایش آخرین روزهای تنهایی‌ی رابینسن کروزو(۹۸) (۱۹۷۲) را با این توصیفات به صحنه برد: «داستان انسان نوینی که از تنهایی، انفعال، و زبان در کام کشیدگی رها می‌شود.» او تاکنون نمایشهای دیگری چون بدرود آقای فروید، از موسی تا مائو(۹۹) و ماجراهایی در عشق(۱۰۰) را نیز تهیه کرده است. با آنکه نمایشهای ساواری را پوششی کمرنگ از نکته‌هایی درباره‌ی جهان معاصر می‌پوشاند اما او خود بر این گونه پیامها وزنی قایل نیست. آنچه برای او مهم است کارکرد تئاتر به عنوان «نمایش زندگی(۱۰۱)» است که خود آن را همچون دستاویزی برای گرد آمدن مردم در جشنی شادمانه توصیف کرده است. او تئاتر گروتفسکی و تئاتر زنده(۱۰۲) را نمی‌پسندد (و به آنها برچسب «فعالیت مغزی» می‌زند) و بر آن است تا با رفتاری کاملاً مستقیم با همه‌گونه مردم ارتباط برقرار کند. گروه او در سواحل دریا، در بیمارستانها، در پارکها و مجموعاً در هر محلی بجز تئاترهای سنتی نمایش می‌دهد. ساواری با نمایشهایی که طعم تئاتر کودکان، سیرك و کارناوال دارند طرفداران بیشماری به‌هم‌زده‌بود چرا که در نمایشهای او



**تصویر ۲۸.۱۹.** (*) نمایشنامه ۱۷۹۳ که در سال ۱۹۷۲ توسط گروه خورشید به سرپرستی آریان موسکس در پاریس به صحنه رفته است

ارتباط گسترده‌یی میان تماشاگر و بازیگر وجود داشت و انواع بدیهه‌سازی‌ها، حرکات آکروباتیك، لحظه‌هایی طنزآمیز و فوت‌وفن‌های مختلف نمایشی در یکجا گرد می‌آمدند.

در این دوران به تعداد جشنواره‌ها نیز افزوده شد. با این حال مهمترین آنها همچنان جشنواره‌های آوینیون ماند که در ۱۹۷۶ سی‌امین سال تأسیس خود را برگزار کرد. جشنواره‌ی آوینیون در دهه‌ی ۱۹۷۰ نمایشگاه عمده‌ی تئاترهای شهرستانها و حومه‌ها و نمایشنامه‌های تازه و آثار تجربی بود و در برخی از فصلهای نمایشی روزانه چیزی حدود شصت نمایش به صحنه می‌برد. در میان کارگردانهایی که از ۱۹۶۵ به بعد مورد توجه قرار گرفتند دوتن، موشکین و گارسیا، بیشترین اعتبار را کسب کردند. خانم آریان موشکین[۲۰۳] (۱۹۴۰ – ....) با گروه تئاتر سُلِیْ[۲۰۴] کار می‌کند که گروهی است اشتراکی با حدود چهل عضو. این گروه پیش از آنکه در ۱۹۶۸ از هم بپاشد به طور دائم در سیرك دیوِر[۲۰۵] (سیرك زمستانی) کار می‌کرد و در آنجا نمایشهای ممتازی از جمله آشپزخانه[۲۰۶] نوشته‌ی آرنولدوسکر و رؤیای شب نیمه‌ی تابستان نوشته‌ی شکسپیر را به صحنه برده بود. شهرت تازه‌ی این گروه احتمالاً مرهون نمایش ۱۷۸۹ — انقلاب تنها هنگامی متوقف می‌شود که سعادت بشر تأمین شود — سن ژوست[۲۰۷] است که نخست در ۱۹۷۰ در میلان اجرا شد و سپس به یك کارخانه‌ی کاست پرکنی‌ی متروك در بیرون پاریس نقل مکان کرد. موضوع این نمایش سالهای اولیه‌ی انقلاب فرانسه است و مدعی است که این انقلاب ناکام ماند چرا که منادیان آن به جای عدالت در فکر اموال ثروتمندان بودند. نمایش ۱۷۸۹ بر روی سکوهایی که جایگاه ایستاده‌ی تماشاگران را احاطه کرده بودند اجرا شد (گویی در میان انبوه جمعیت) و به‌شدت مورد تجلیل قرار گرفت و موفقیت بی‌نظیری به دست آورد. به دنبال آن نمایش دیگری به نام ۱۷۹۳ [۲۰۸] (۱۹۷۲) را اجرا کرد که برخورد بسیار ناموفقتری با مرحله‌ی بعدی‌ی انقلاب داشت و سرانجام نمایش عصر طلا[۲۰۹] (۱۹۷۵) را به صحنه برد که درباره‌ی جنبه‌های گوناگون ماده‌گرایی بود.

ویکتور گارسیا[۲۱۰] (۱۹۳۴ – ....) در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ از سرزمین مادری‌ی خود آرژانتین به پاریس رفت و از آن تاریخ تا به امروز [۱۹۷۷] با گروه‌های زیادی از سراسر جهان کار کرده است. او نخستین تأثیر عمیق خود را در سال ۱۹۶۶ با نمایشنامه‌ی گورستان اتومبیل[۲۱۱] نوشته‌ی فرناندو آرابال برجا گذاشت که دو سال بر صحنه بود. از آن سال تاکنون در اسپانیا (که نمایشنامه‌ی کلفتها[۲۱۲] اثر ژان ژنه و یرما اثر لورکا را برای شرکت نوریا اِسپِرت[۲۱۳] اجرا کرد)، انگلستان (که نمایشنامه‌ی معمار و امپراتور آشور[۲۱۴] نوشته‌ی آرابال را برای نشنال تاتر کار کرد)، برزیل (که با شهامتی بی‌نظیر شکل جایگاه و صحنه‌ی تئاتر را بر هم زد تا فضایی ماریپچ را برای نمایشنامه‌ی بالکن اثر ژنه به‌وجود آورد) و کشورهای دیگر نمایش داده است.





**تصویر ۲۹.۱۹.** (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **یرما** که در سال ۱۹۷۲ توسط ویکتور گارسیا در رویال سکسپیر لندن به صحنه رفته است.

گارسیا را یکی از پرتخیل‌ترین کارگردانهای همه‌ی اعصار شناخته‌اند.

اگرچه صحنه‌های تئاتری در فرانسه پس از ۱۹۶۰ سرزنده ماند اما نمایشنامه‌نویسان ممتاز اندك بودند. نویسندگان قدیمی‌تر مثل آنویی، مونترلان، یونسکو، بکت، آدامف و سارتر همچنان می‌نوشتند اما معدودی از جوانترها شهرت جهانگیر یافتند، از جمله رنه دو اُبالدیا[۲۱۵] (۱۹۱۸ – ...) با نمایشنامه‌های کشاورزی در فضا[۲۱۶] (۱۹۶۵)، سرانجام بومب![۲۱۷] (۱۹۶۸)، و پرستار بچه[۲۱۸] (۱۹۷۱) که همگی بطالت و دروغ نهفته در پس زندگی را با شیوه‌یی کاملاً منطقی افشا می‌کنند؛ رومن وینگارتن[۲۱۹] (۱۹۲۶ – ....) که در مشهورترین اثرش تابستان[۲۲۰]، نزاع دو عاشق را با تجربیات دوران کودکی مقایسه می‌کند و در آن گربه‌یی درباره‌ی زندگی و انسانیت نظر می‌دهد؛ فرانسواز ساگان[۲۲۱] (۱۹۳۵ – ...) که در نمایشنامه‌های قصری در سوئد[۲۲۲] (۱۹۶۰)، اسبی که نامرئی می‌شد[۲۲۳] (۱۹۶۶)، پیانویی بر علفزار[۲۲۴] (۱۹۷۱) زبانی فاخر، توصیفی نافذ از درونبینی‌ی روانی، و غنایی شیرین و در عین حال تلخ به کار می‌برد؛ و مارگریت دورا[۲۲۵] (۱۹۱۴ – ۱۹۹۵) که پس از تجربیات موفقی در سینما و رمان‌نویسی به درام رو آورد و در نمایشنامه‌هایی چون روزها سراسر در میان درختان[۲۲۶] (۱۹۶۵) و مکانی بی‌در و دروازه[۲۲۷] (۱۹۶۹)، به شیوه‌یی گزارشگرانه به تشریح درونی‌ی شخصیتهایش که غالباً مؤنثند پرداخت. اما مشهورترین درام‌نویس فرانسوی پس از ۱۹۶۰ فرناندو آرابال[۲۲۸] (۱۹۳۲ – ....) بود. آرابال در اسپانیا متولد شد و در ۱۹۵۵ به پاریس مهاجرت کرد و همه‌ی آثار خود را در فرانسه نوشت. او در آثار نخستین خود خشونتی کودکانه و فاقد اندیشه، ملهم از ابسوردیست‌ها، به کار می‌برد.

نمایشنامه‌ی فاندو ولیز[۲۲۹] (۱۹۵۸) از آرابال داستان دو شخصیت کودک‌سان است که شهری به نام تار را جست‌وجو می‌کنند اما همواره به مکان اولیه‌ی خود می‌رسند. فاندو هم لیزای مفلوج را دوست دارد و هم از او متنفر است، زیرا سراپا وابسته به فاندو است. اما از طرفی فاندو به زیبایی‌ی لیز فخر می‌فروشد چنان که به او اجازه می‌دهد زیباییهایش را به بیگانگان نمایش دهد. لیز به واسطه‌ی این برهنه شدن‌ها بیمار می‌شود و هنگامی که از شدت ضعف بر زمین می‌افتد و طبل خود را می‌شکند فاندو چنان او را کتك می‌زند که می‌میرد. فاندو آنگاه دلتنگ می‌شود اما نمی‌خواهد گناه مرگ او را به گردن بگیرد.

حدود ۱۹۶۲ آرابال به تئاتری که خود آن را «تئاتر اضطراب[۲۳۰]» می‌نامد علاقه‌مند می‌شود — «یك جشن میهمانی‌ی ضدمذهبی، کمی مقدس، شهوانی و عرفانی و به خاك‌سپاری‌ی پیکر نیمه‌جان زندگی، کمی دُن‌کیشوت و کمی هم آلیس در سرزمین عجایب». برخی از آثار اخیر او عبارتند از آیین عشای ربانی[۲۳۱] (۱۹۶۶)، معمار و امپراتور آشور (۱۹۶۷)، و آنان به گلها دستبند زدند[۲۳۲] (۱۹۷۰)، لاك‌پشتی به نام داستایفسکی[۲۳۳] (۱۹۷۳)، بربرهای جوان امروزی[۲۳۴] (۱۹۷۵) که در میان آنها نمایشنامه‌ی معمار و امپراتور آشور احتمالاً از همه معروفتر است. این نمایشنامه تنها دو شخصیت دارد که یك سلسله موقعیتهای آیینی‌ی انسانی را بازی می‌کنند: ارباب و برده، قاضی و جنایتکار، مادر و کودك، مذکر و مؤنث، دیگر آزار[۲۳۵] و خود آزار[۲۳۶] و غیره. یکی از شخصتها در طول نمایش به این نتیجه می‌رسد که باید تنبیه شود و از دیگری می‌خواهد که او را بکشد و بخورد. وقتی خواهش او برآورده می‌شود آن دو ظاهراً یکی می‌شوند. اما اکنون

تصویر ۳۰.۱۹. (*) صحنه‌ی نهایی از نمایشنامه‌ی **گورستان اتومبیل** اثر فرناندو آرابال که توسط گری گیزر در تئاتر دانشگاه ایندیانا طراحی و کارگردانی شده است.



چهره‌ی تازه‌یی ظاهر می‌شود و چنین می‌نماید که دور تسلسل بار دیگر آغاز شده است. آرابال از خلال چنین آثاری همه‌ی ارزشهای موجود را مورد سؤال قرار می‌دهد و به همه‌ی زوایای روان انسان سرك می‌کشد.

در دهه‌ی ۱۹۷۰ ژان – کلود گرومبر[۲۳۷] (۱۹۴۰ – ....) احتمالاً تحسین شده‌ترین نویسنده‌ی جوان فرانسوی بود. نمایشنامه‌ی دریفوس[۲۳۸] (۱۹۷۴) از او در یك محله‌ی یهودی‌نشین در لهستان در حدود ۱۹۳۰ اتفاق می‌افتد. در اینجا یك گروه غیرحرفه‌یی، در حال تمرین نمایشی راجع به دریفوس، گرایشهای ضدیهود را بررسی می‌کنند. این نمایشنامه در فصل نمایشی‌ی ۱۹۷۴ – ۱۹۷۵ جایزه‌ی منتقدان را به خود اختصاص داد. نمایشنامه‌ی دیگر او در راه بازگشت از نمایشگاه پاریس[۲۳۹] (۱۹۷۵) درباره‌ی جنبش طبقه‌ی کارگر در فرانسه‌ی آغاز سده‌ی بیستم است. محبوبیت گرومبر نشانه‌ی آن است که درام اجتماعی در فرانسه بار دیگر مورد توجه قرار گرفته است.

در دهه‌ی ۱۹۵۰ نویسندگان فرانسوی تحسین جهانیان را برانگیختند اما در حال حاضر، به رغم وجود نویسندگان فراوان، چنین می‌نماید که فرانسه درام‌نویس ممتازی عرضه نکرده است.

## تئاتر و درام در انگلستان، از ۱۹۶۰

پس از ۱۹۶۰ در زندگی‌ی تئاتری انگلستان سه شرکت نمایشی اهمیت بسیار کسب کردند: شرکت رویال شکسپیر[۲۴۰]، نشنال تیاتر[۲۴۱]، و شرکت انگلیش استیج.



تصویر ۳۱.۱۹. (*) تصویر پیتر هال کارگردان انگلیسی

در ۱۹۶۱ تئاتر یادبود استراتفورد[۲۴۲]، نظم و نام تازه‌یی گرفت و شرکت رویال شکسپیر (RSC) خوانده شد. منزلت تازه‌ی این تئاتر مدیون پیتر هال[۲۴۳] (۱۹۳۰ – ...) است. هال کار تئاتر را از ۱۹۵۵ آغاز کرد و از ۱۹۵۷ به بعد در تئاتر استراتفورد مشغول به کار شد و در ۱۹۶۰ سرپرستی این شرکت را به عهده گرفت. پس از کسب مقام تازه عزم کرد که مسائل عمده‌ی گروه را حل کند. این مسائل عبارت بودند از: عدم توانایی در جمع و جور کردن گروه و بنای یك کار گروهی چرا که فصل نمایشی‌ی استراتفورد تنها سالی شش ماه برقرار بود. هال برای بهبود این وضع تئاتر آلدویچ[۲۴۴] را در لندن اجاره کرد و آن را به سازمانی دائمی و سالیانه تبدیل کرد. از آن زمان تا به امروز کار این شرکت بین دو شهر استراتفورد و لندن تقسیم شده است (بدین معنی که گروه او هنگام تعطیل شدن تئاتر استراتفورد در آلدویچ به کار خود ادامه می‌دهد و پراکنده نمی‌شود). هال همچنین مجموعه‌ی نمایشی‌ی شرکت را گسترش داد و آثار دیگری بجز شکسپیر را هم به صحنه برد تا بازیگرانش در پهنه‌ی وسیعتری تجربه کنند.

در ۱۹۶۲ فعالیتهای «RSC» چندان گسترده شده بود که پیتر بروك و میشل سن – دنی نیز در اداره‌ی آن



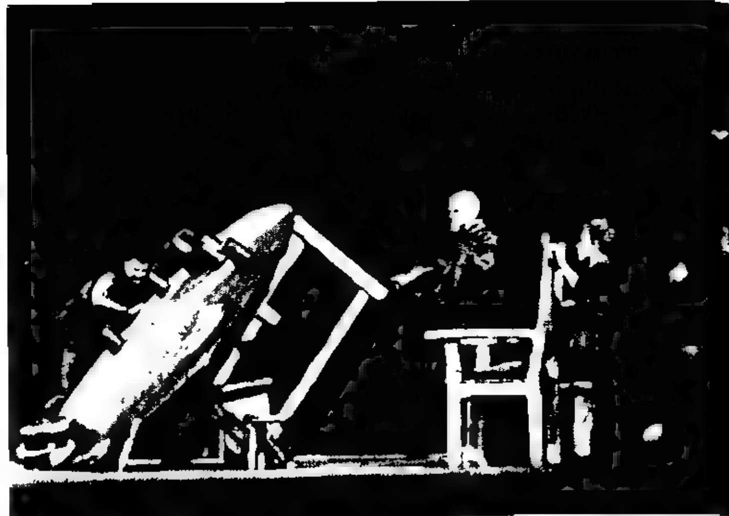
**تصویر ۳۲.۱۹.** (*) تصویر پیتر بروک کارگردان بزرگ انگلیسی که تأثیر قاطعی بر سرنوشت تئاتر نوین داشته است

سهمی بر عهده گرفتند. در این هنگام «RSC» یك برنامه‌ی تجربی را نیز آغاز کرد و در ۱۹۶۳ – ۱۹۶۴ بروك با همکاری‌ی چارلز ماروینس یك سلسله نمایش را تحت عنوان کلی‌ی «تئاتر شفاوت[۲۴۵]» تهیه کرد. نمایش مارا – ساد اثر وایس از نتایج این فصل نمایشی بود. در اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ «RSC» مهمترین گروه آوان – گارد در لندن شناخته می‌شد که در تکنیکهای نوآورانه و پهنه‌ی گسترده‌ی مجموعه‌ی نمایشی‌ی خود، هر دو، سرآمد بود و در این راه آثاری از هوخهوت، پینتر، و نعدادی از آثار قدیمی‌ی اروپایی و انگلیسی را عرضه کرد. آلدویچ نیز پایگاه نمایشهای فصل تئاتر جهان[۲۴۶] شد که گروه‌های معتبری از سراسر جهان با قراردادهای کوتاه‌مدتی در آنجا نمایش می‌دادند.

هال، بروك، و سن – دنی در ۱۹۶۸ از مقام سرپرستی‌ی «RSC» استعفا کردند و ترور نان[۲۴۷] با همکاری‌ی هیئتی از مشاوران جای آنها را گرفتند. پس از این دوره غالب نمایشهای این شرکت توسط نان، کلیفورد ویلیامز[۲۴۸]، تری هندز[۲۴۹]، و جان بارتُن[۲۵۰] (و گاهی هم هال و بروك) کارگردانی می‌شد و در این میان کارگردانهای جوانتری نیز به کار دعوت می‌شدند.

شرکت رویال شکسپیر در دهه‌ی ۱۹۷۰ گرفتار همان تورم اقتصادی‌ی فراگیری شد که انگلستان را درهم پیچیده بود. این شرکت بخلاف تئاترهای وابسته‌ی آلمانی که کافی بود حتی کمتر از ۲۰ درصد هزینه‌های خود را با فروش بلیت تأمین‌کنند، ناچار بود چیزی حدود هشتاد درصد هزینه‌های خود را از گیشه به دست آورد. با این حال توانست برنامه‌های بلند پروازانه‌ی خود را ادامه دهد و در طول یك دوره‌ی پنج‌ساله بیش از ۱۰۰ نمایش به صحنه برد. در این دوره «RSC» نه‌تنها آثار قدیمی را با اجرای نمایشنامه‌های گورکی، ژیلت، بوسیکولت و دیگران (از جمله شکسپیر) زنده کرد بلکه اجرای نمایشهای تجربی‌ی خود را در دی‌آورپلیس[۲۵۱] و تئاتر استودیو[۲۵۲] در استراتفورد و نیز در راوندهاوس[۲۵۳] و تئاترهای دیگر لندنی ادامه داد. تردیدی نیست که «RSC» توانسته است خود را به عنوان یکی از عمده‌ترین شرکتهای نمایشی در جهان تثبیت کند اما با این حال، به رغم کمکهای مالی‌ی قابل ملاحظه و تالارهای همواره پر از تماشاگر، شبح سقوط مالی همواره آن را تهدید می‌کند.

هال پس از ۱۹۶۸، هنگامی که «RSC» را ترك کرد، مدتی به عنوان کارگردان مشترك در شرکت اپرای سلطنتی‌ی کاونت گاردن[۲۵۴] کارکرد و در ۱۹۷۳ جای لاورنس اُلیویه را در نشنال تیاتر گرفت. اما در میان کارگردانهای «RSC» پیتر بروك (۱۹۲۵ – ....) اعتبار و نفوذ جهانی به‌دست آورد. او از سنین نوجوانی کارگردانی می‌کرد و نخستین نمایش مهم خود را در ۱۹۴۶ (بیست و یك سالگی) در استراتفورد به صحنه برده بود. او در طول دهه‌ی ۱۹۵۰ به جایی رسید که



**تصویر ۳۳.۱۹.** صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **شاه لیر** که در سال ۱۹۶۲ تئاتر ... – آن – اوُن توسط پیتر بروک کارگردانی شده است. در اینجا پال اسکوفیلد در نقش لیر، آلک مک کوان در نقش دلقک، و ... ورث در نقش گوریل دیده می‌شوند. اهدایی رویال شکسپیر.

اُلیویه، پل اسکُفیلد، و لونت‌ها[۲۵۵] (آلفرد دیویس[۲۵۶] و لین فونتن[۲۵۷])، در نمایشهای او بازی می‌کردند و آثاری از شکسپیر، فرای، آنویی، الیوت، دورنمات و ژنه را اجرا می‌کرد. اما شهرت کنونی‌ی بروك مدیون سلسله نمایشهایی است که پس از ۱۹۶۰ کارگردانی کرد که از آن جمله‌اند: شاه‌لیر (۱۹۶۲)، مارا – ساد (۱۹۶۴)، توفان (۱۹۶۸)، و رؤیای شبِ نیمه‌ی تابستان (۱۹۷۰). بروك به عنوان کارگردان بیشتر یك بهگزین است تا نوآور و در طول زندگی‌ی تئاتری‌ی خود شیوه‌های فراوانی را به خدمت بیان سرزنده‌ی خود درآورده است. مثلاً در نمایش رؤیای شبِ نیمه‌ی تابستان، او از میِرهُلد، کمدیادل آرته، سیرك و تئاتر افراطی‌ی گروه‌های دهه‌ی ۱۹۶۰ وام گرفت اما نتیجه‌ی کلی‌ی کار منحصر به خود او بود. بروك با دور کردن حال و هوای رمانتیكِ افسانه‌ی پریان و جنگلهای افسون شده از این نمایش، آن را به زمان ما نزدیکتر کرد. او نمایشنامه را همچون متنی درباره‌ی عشق تعبیر کرد و رفتار زوجهای عاشقی چون تسئوس و هیولیتا و اُبرون و تیتانیا را همچون درس عشق برای زوجهای سلطنتی‌ی بهتر به‌کار گرفت. صحنه‌ی او از سه جانب با دیوارهای سفید و ساده و ممتد محاط شده بود که تنها در انتهای صحنه توسط دو



**تصویر ۳۴.۱۹.** صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **رؤیای شب نیمه‌ی تابستان** که در ۱۹۷۰ توسط پیتر بروک در تئاتر رویال شکسپیر کارگردانی شده است. الن هاوارد در نقش اُبرون و جان کِین در نقش پاک روی تاب دیده می‌شوند. سارا کِیلمن در نقش تیتانیا و دیوید والر در نقش بوتوم در پایین. طراح سالی جِکبز اهدایی رویال شکسپیر.




**تصویر ۳۵.۱۹. (*) صحنه‌یی از ارگاست** در ایران که توسط پیتر بروک برای جشن هنر شیراز با شرکت برخی از بازیگران ایرانی تهیه شده بود.

در نامرئی شکسته می‌شدند و صحنه‌ی جنگلِ این نمایش را با فنرهای فلزی‌ی مارپیچی که به پایه‌هایی وصل شده بودند مجسم کرده بود. تابهایی را از سقف صحنه آویخته بود که بنا به ضرورت بالا و پایین می‌رفتند. غالب بازیگران نوعی روپوش بر تن داشتند اما جای پای لباسهای کمدیادل آرته و سیرک در آنها قابل تشخیص بود. به رغم همه‌ی این عناصر شاخص، متن نمایش کاملاً شاعرانه ادا می‌شد. چنین رهیافتهای نوین و خیال‌انگیزی بودند که بروک را به عنوان نافذترین و معتبرترین کارگردانهای عصر ما بر صدر نشاندند.

پیتر بروک در ۱۹۷۱ مدیریت مرکز بین‌المللی‌ی تحقیقات تئاتری(۲۵۸) را بر عهده گرفت. این مرکز در پاریس قرار داشت و از سراسر جهان عضو می‌پذیرفت. این گروه نخستین نمایش خود، اُرگاست(۲۵۹)، را در ۱۹۷۱ در جشنواره‌ی پرسپولیس(۲۶۰) در ایران برگزار کرد. برخورد منتقدان با این نمایش متفاوت بود شاید از آن رو که زبان ساخته شده و نامفهومی داشت. این گروه سپس روی نمایشنامه‌ی کاسپار نوشته‌ی پیتر هاندکه و شعر سده‌ی دوازدهم فارسی کار کرد؛ در ۱۹۷۲ به آفریقا سفر کرد و در آنجا نمایش داد؛ در ۱۹۷۳ در آمریکا ظاهر شد و با گروه‌های اِل تئاترو کامپه‌سینو(۲۶۱) و تئاتر ملی‌ی ناشنوایان(۲۶۲) کار کرد. در ۱۹۷۴ – ۱۹۷۵





**تصویر ۳۶.۱۹. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی رقص مرگ** اثر استریندبرگ که در ۱۹۶۷ در نشنال تیاتر اجرا شد. در این تصویر جرالدین مک اِوان رابرت استیونس و لاورنس الیویه دیده می‌شوند.

نمایشنامه‌های تیمونِ آتنی اثر شکسپیر و نمایش ایک‌ها(۲۶۳) را (براساس کتابی درباره‌ی یک قبیله‌ی آفریقایی که شکارگاهش به پارک تبدیل شده بود) در پاریس و لندن و شهرهای دیگر اجرا کرد. بروک از طریق چنین آثاری کوشیده است ابزارها و تکنیکهایی در بازیگری و کارگردانی کشف کند تا بتواند از مرزهای زبان و فرهنگ فراتر رود. این تجربه‌ها تا ۱۹۷۹ در مرکز تحقیقات تئاتری ادامه یافت. (موعد قرارداد تئاتری که دولت فرانسه در اختیار مرکز قرار داده ۱۹۷۹ است).

از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد «RSC» رقیب نیرومندی به نام نشنال تیاتر یافت. انگلستان یکی از آخرین کشورهای اروپایی بود که صاحب تئاتر ملی شد، هرچند از دیرباز در این اندیشه بود. دولت انگلستان در دهه‌ی ۱۹۴۰ تأسیس آن را تصویب کرده بود اما اجرای آن تا سال ۱۹۶۳ طول کشید و آن هنگامی بود که شرکت اُلدویک منحل و ساختمان آن به این گروه واگذار شد. لاورنس اُلیویه مدیر و کِنِت تینان(۲۶۴) مشاور ادبی‌ی تئاتر ملی شد. این تئاتر بزودی با دقتِ وسواس‌آمیزی که در گزینش نمایشنامه‌ها و سبکهای اجرایی به کار برد به عنوان تئاتری ممتاز مشهور شد و در پی آن بود که برای هر نمایشی بهترین گروه متناسب با متن نمایشنامه را گرد آورد. بدین‌ترتیب تعدادی از کارگردانهای انگلیسی و خارجی (که در میان آنها بروک، جورج دیواین، جاناتان میلر(۲۶۵)، فرانکو زفیرللی، اینگمار برگمن(۲۶۶)، و ویکتور گارسیا قابل ذکرند) و طراحانی چون ماتلی(۲۶۷)، شون کِنی(۲۶۸)، یوزف سوُ بودا، و رنه آلیو(۲۶۹) را به کار دعوت کرد. این تئاتر همچنین گاهی فصلهایی را به نمایش آثار تجربی اختصاص می‌داد و از ۱۹۷۲ با نمایشهایی که تقریباً در همه جا قابل اجرا بودند به سراسر انگلستان سفر کرد. برنامه‌های رو به گسترش این شرکت ضرورت گسترش اعضای آن را نیز ایجاب می‌کرد، از این‌رو اشخاصی چون پل اسکُفلد(۲۷۰)، فرانک دانلُپ(۲۷۱)، بیل برایدن(۲۷۲)، جان دِکستر(۲۷۳)، آلبرت فینی(۲۷۴)، و مایکل بلک‌مور(۲۷۵) به آن افزوده شدند.

نشنال تیاتر در ۱۹۷۰ گروه یانگ‌ویک را نیز ضمیمه‌ی خود کرد و آن را برای نمایشهای مورد علاقه‌ی کودکان و نوجوانان در نظر گرفت. گروه اخیر بزودی به تئاتر جوانان گرایش یافت و میزبان جشنواره‌ی ملی‌ی تئاتر برای جوانان(۲۷۶) شد. اهمیت یانگ‌ویک در ۱۹۷۵ شناخته شد و آن هنگامی بود که از نشنال تیاتر جدا شد و به صورت سازمانی مستقل درآمد.

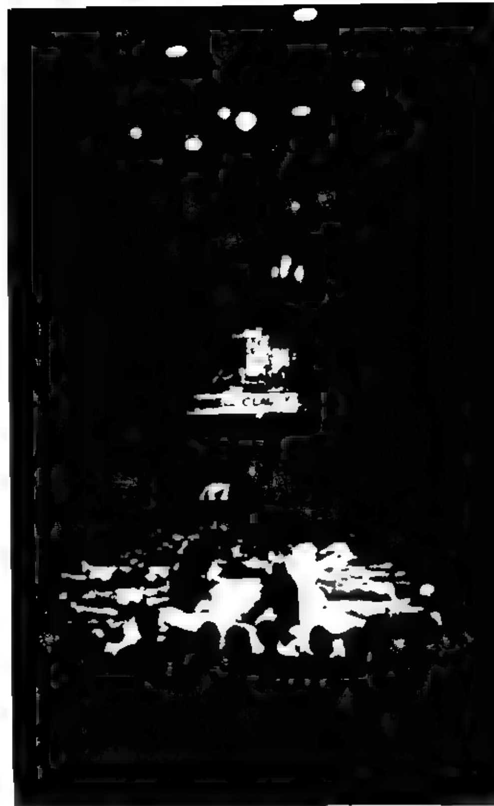
در ۱۹۷۳ پیتر هال در نشنال تیاتر جای لاورنس اُلیویه را گرفت (در سال ۱۹۷۰ لاورنس الیویه به عنوان بهترین بازیگر انگلیسی در تاریخ تئاتر انگلستان ثبت شد و عنوان نجیب‌زادگی گرفت). در ۱۹۷۶ شرکت نشنال تیاتر از تئاتر اُلدویک بیرون رفت (سرنوشت تئاتر الدویک نامعلوم است) و به ساختمان تازه‌یی که دنیس لاسدون(۲۷۷) طراحی کرده بود و حدود ۳۲ ملیون دلار

هزینه برداشته بود نقل مکان کرد. در این مکان که یکی از پیشرفته‌ترین مراکز تئاتری در جهان محسوب می‌شود، سه فضای اجرایی وجود دارد که عبارتند از: یك تئاتر پروسینیوم با ۸۹۰ صندلی به نام لیتلتن[278]؛ یك تئاتر باز با ۱۱۶۰ صندلی به نام الیویه[279] — این صحنه که ۱۲ متر قطر دارد به دو قسمت قابل تقسیم است و می‌توان این دو قسمت را حدود ۱۲ متر پایین برد و در دو کارگاه نمایش در زیر صحنه‌ی اصلی به کار گرفت؛ و سومی تئاتر لابراتوار کوتسِلو[280] با ۴۰۰ صندلی. در این مرکز ۱۰۰ اتاق رختکن، چندین اتاق به وسعت صحنه‌ی نمایش برای تمرین و تعداد زیادی کارگاه نمایش در نظر گرفته شده است. پیتر هال مایل است گروهی متشکل از هشتاد تا نود بازیگر استخدام کند و همه‌ی آنها را به کارگیرد. او همچنین بر آن است تا بهترین نمایشهای موجود در سراسر انگلستان را به این مرکز دعوت کند و انگیزه‌یی متناسب با هزینه‌ها و امکانات موجود در این مرکز برای فعالیتهای تئاتری به وجود آورد و این امر خود موجب جنجالهای بسیار شده است. از آنجا که نشنال تئاتر چیزی معادل دو برابر شرکتهای دیگر انگلیسی کمك مالی دریافت می‌کند انتظارات فراوانی در اطراف خود به وجود آورده است.

شرکت اینگلیش استیج (که چون در محل سابق رویال کورت ساخته شده به این نام مشهور است) در سال ۱۹۵۶ توسط جورج دیواین به وجود آمد و از ۱۹۶۰ به بعد محل نمایش آثار درام‌نویسان تازه شد. در میان نویسندگانی که در دهه‌ی ۱۹۶۰ در این تئاتر نام‌آور شدند سه تن، ادوارد باند[281]، جو اُرتُن[282] و دیوید استوری[283] احتمالاً اهمیت بیشتری دارند. در سال ۱۹۶۵، پس از آنکه جورج دیواین از مدیریت این تئاتر کناره گرفت، ویلیام گاسکیل[284] (۱۹۳۰ - ....) با همکاری‌ی لیندسِی اندرسُن[285]، آنتونی پیج[286] و پیتر جیل[287] جای او را گرفتند. در ۱۹۶۹ این تئاتر برنامه‌ی خود را گسترش داد و تئاتر طبقه‌ی بالا[288] را نیز گشود که به نمایشهای نو با اجراهای کوتاه‌مدت می‌پرداخت. (تئاتر اصلی به مجموعه‌ی نمایشی‌ی خود که ترکیبی از آثار تثبیت شده و آثار تازه بود ادامه داد.) اگرچه مدیریت این تئاتر مدام عوض می‌شد (در ۱۹۷۶ مدیران آن نیکلاس رایت[289] و رابرت کید[290] بودند) اما هدفهای این شرکت کم و بیش پیگیری شده است. بنابراین باید گفت که سهم عمده‌ی قوت نمایشنامه‌نویسی در انگلستان از آنِ رویال کورت بوده است. با این حال در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ تورم اقتصادی در انگلستان نقش رویال کورت را تهدید کرد و آن را واداشت تا برنامه‌های خود را محدودتر کند.

پس از ۱۹۶۰ تعداد تئاترهای دائمی در خارج از لندن نیز به بیش از پنجاه رسید و بهترین آنها احتمالاً در بریستول، بیرمنگام، منچستر، ناتینگهام، کاوِنتری و گلاسکو قرار داشتند که همگی توسط شهرداریهای محلی کمك مالی می‌شدند. با این حال تئاتر انگلیسی تا سال ۱۹۶۸ نسبتاً محافظه‌کار ماند تا آنکه در این سال قانون ممیزی نمایشها که از سال ۱۷۳۷ اجرا می‌شد لغو شد. تعدادی از نمایشنامه‌هایی که قبلاً اجازه‌ی اجرا نداشتند بلافاصله اجرا شدند، که در میان آنها هِیر (مو)[291] (که به واسطه‌ی صحنه‌های عریان و وقیح ممنوع‌الاجرا بود)، تکچهره‌یی از من[292]، نوشته‌ی آزبورن (که به خاطر صحنه‌های همجنس‌بازی ممنوع شده بود)، سربازها اثر هوخهوت (که جنبه‌ی توهین‌آمیزی نسبت به چرچیل داشت) و کلیه‌ی آثار ادوارد باند (زیرا غیراخلاقی





تصویر ۳۷.۱۹. (*) صحنه‌یی از نمایش موزیکال هیر که توسط جرالد فریدمن کارگردانی شد، و در پابلیک تئاتر نیویورک اجرا شد. این نمایش موفقیت بی‌نظیری کسب کرد، و راه را بر موزیکالهای جنجالی گشود

شناخته می‌شدند) را می‌توان نام برد.

شاید مهمترین تغییری که پس از اصلاح قانون ممیزی حاصل شد پیدا شدن گروه‌های کوچك بود (قابل مقایسه با شرکتهای آف - آف برادوی در نیویورك) که تا آن زمان اهمیت چندانی نداشتند. پس از ۱۹۶۸ گروه‌های «حاشیه[293]» به‌سرعت افزایش یافتند و در دهه‌ی ۱۹۷۰ بیش از سی گروه از این دست در میخانه‌ها، زمینهای ورزشی، تالارهای عمومی یا هر مکانی که گرد آمدن تماشاگری را مقدور می‌ساخت دست به اجرا زدند و در اوقات ناهار، ساعات دیر وقت در شبها و همچنین در ساعات معمول، تماشاگرانی به دست آوردند. انعطاف زیاد این گروه‌ها (در رهیافت، مکان نمایش، زمان اجرا، موضوع نمایشنامه‌ها و نیز داشتن تماشاگرانی مشتاق) نقش سازنده‌یی در تنوع تئاتر انگلیسی ایفا کرد. در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ همین شرکتهای کوچك به خاطر ناچیز بودن کمکهای مالی‌ی دولت دست به اعتراض می‌زدند و شرکتهای بزرگ نمایشی را وامی‌داشتند تا با کمك مالی‌ی خود آنها را به رسمیت بشناسند. در میان گروه‌های حاشیه، گروه اشتراکی‌ی اینتراکشن[294]، که در ۱۹۶۸ توسط اِد برمن[295] تأسیس شد، گسترده‌ترین برنامه‌ها را داشته است. این گروه یك تئاتر سیار (به نام اتوبوس مفرح[296])، یك تئاتر خیابانی (به نام گروه داگ[297])، دو شرکت آوان - گارد (گروه پیرامون[298] و گروه دیگر[299]) در اختیار دارد که در مکانی به نام تئاتر تقریباً آزاد[300] و تئاتری ویژه‌ی سالخوردگان نمایش می‌دهد. برمن از طریق چنین فعالیتهایی امیدوار است که هنر را بخشی از زندگی‌ی حومه‌نشین‌ها گرداند. دیگر گروه‌های حاشیه که در اینجا قابل ذکرند عبارتند از: گروه پیپل‌شو[301]، تئاتر پیپ سیمونز[302]، گروه فری‌هُلد[303]، تئاتر پورتبِل[304] و گروه تری آکشن[305]. اهمیت چنین گروه‌هایی در آن است که برای نخستین بار چنان سرزندگی‌یی به تئاتر انگلیسی دادند که تماشاگرانی که پیش از آن توجهی به تئاتر نداشتند به سوی آن کشیده شدند. این تئاترهای «جایگزین» محدود به شهر لندن نبودند. در کتاب راهنمایی که در ۱۹۷۶ چاپ شد فهرست ۱۳۳ شرکت نمایشی دیده می‌شود که حدود چهل‌تای آنها خارج از پایتخت انگلستان قرار دارند.

یکی از علل شکوفایی‌ی تئاتر انگلیسی در دهه‌ی ۱۹۶۰ کاهش قیمت بلیتها بود و تماشاگر با همان قیمتی



**تصویر ۳۸.۱۹. نمایشنامه‌ی بازگشت به خانه** نوشته‌ی هارلد پینتر که در سال ۱۹۶۵ در شرکت رویال شکسپیر، توسط پیتر هال اجرا شد. در این تصویر مایکل کریگ (ایستاده) در نقش تدی، ترنس ریگبی (نشسته) و یان هُلم در نقش لنی دیده می‌شوند. اهدایی رویال شکسپیر.

که به سینما می‌رفت می‌توانست تئاتر ببیند. اما در طول دهه‌ی ۱۹۷۰ این امتیاز از میان رفت. مالیات «افزایش قیمت» (یا فروش) که در ۱۹۷۲ بسته شد قیمت بلیت تئاترها را حدود ۱۰ درصد افزایش داد و در ۱۹۷۴، هنگامی که بازیگران نیز حداقل دستمزد هفتگی خود را از مبلغ ناچیز ۴۸ دلار (که غالباً از همین مبلغ نیز به نفع تهیه‌کنندگان چیزی کسر می‌شد) به ۷۲ دلار بالا بردند، قیمت بلیتها تغییر کرد. افزایشهای دیگر قیمت بلیت مربوط به بالا رفتن هزینه‌ی نمایشها بود که خود با تورم اقتصادی‌ی سریع در انگلستان همراه شد. تئاترهای وابسته‌ی دولتی نیز گهگاه با کسر درآمد روبه‌رو می‌شدند و تقاضای کمکهای مالی بیشتری می‌کردند. برای مقابله با بحرانهای مالی در انگلستان، انجمنهای هنری‌ی محلی نیز به وجود آمد تا به تشکیل تعاونیها و ترویج هنرهای موجود محلی یاری رساند. در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ تعدادی از تئاترها فصل نمایشی‌ی خود را کم کردند و از تعداد بازیگران و پرسنل خود کاستند و به نمایشهایی روی آوردند که تماشاگران بیشتری را جذب می‌کرد، اما، با این‌همه تعدادی از آنها را سقوط کامل تهدید می‌کرد.

تئاتر انگلستان با وجود مشکلاتی که بر سر راه داشته است از دیرباز تاکنون جزءِ بهترین تئاترهای جهان بوده است. سهم عمده‌ی قوت تئاتر انگلستان مدیون نمایشنامه‌نویسان برجسته‌یی است که از این سرزمین برخاسته‌اند. در میان درام‌نویسان تازه‌ی انگلیسی هارلد پینتر[۳۰۶] (۱۹۳۰ – ....) پیش از دیگران توجه منتقدان را



**تصویر ۳۹.۱۹. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی مقاطعه‌کار** نوشته‌ی دیوید ستوری که در ۱۹۷۰ در رویال کورت لندن اجرا شد. کارگردان این نمایشنامه لندسی اندرسن بود



**تصویر ۴۰.۱۹. (*) هارلد پینتر** نمایشنامه‌نویس برجسته‌ی انگلیسی.

جلب کرده است. پینتر به عنوان بازیگر آغاز به کار کرد و در ۱۹۵۷ با نمایشنامه‌ی اتاق[۳۰۷] به درام‌نویسی روی آورد و از آن تاریخ به بعد به‌طور مرتب برای تئاتر تلویزیون و فیلم نوشت. برخی از نمایشنامه‌های او عبارتند از خدمتکار گنگ[۳۰۸] (۱۹۵۷)، جشن تولد[۳۰۹] (۱۹۵۸)، سرایدار[۳۱۰] (۱۹۶۰)، بازگشت به خانه (۱۹۶۵)، روزگار گذشته[۳۱۲] (۱۹۷۰) و ناکجا آباد[۳۱۳] (۱۹۷۵). آثار پینتر، با وجود تنوع فراوان، چند ویژگی‌ی مشترك دارند. مثلاً موقعیتهای روزمره به‌تدریج حال و هوایی اسرارآمیز و رعب‌انگیز به خود می‌گیرند؛ حوادث با انگیزه‌هایی مبهم، نامعلوم و بدون توضیح اتفاق می‌افتند و پس‌زمینه‌ی آنها باز نمی‌شود؛ و دیالوگ آثار او عامیانه و طبیعی اما به دقت نوشته می‌شوند. برای پینتر سکوت بخشی از زبان نمایشی است و گفتار همچون تمهیدی است که برای پوشاندن برهنگی‌ی روان شخصیتها به کار می‌رود. بنابراین یك توضیح صحنه (یا «متن فرعی») در آثار پینتر غالباً همان‌قدر اهمیت دارد که دیالوگ. در نمایشنامه‌های او همه‌چیز در آغاز بامزه و به نحو دلپذیری مبهم است اما به‌تدریج، هنگامی که شخصیتها با وضع نامساعدی روبه‌رو می‌شوند، حال و هوایی اضطراب آلود، رقت‌انگیز، یا بیمناك آنها را دربر می‌گیرد و می‌کوشند خود را از خطری ناشناس، و غالباً نامشخص در بیرون یا درون خانه یا مکانی که حرکت صحنه‌یی در آن اتفاق می‌افتد، رها سازند. پینتر به عنوان درام‌نویس جایی میان بکت و چخوف قرار می‌گیرد. او همچون بکت شخصیتهایش را در انزوا قرار می‌دهد و می‌گذارد تا در جهانی ناشناس با اضطرابهای خود دست و پنجه نرم کنند؛ و همچون چخوف پس‌زمینه و دیالوگی از عناصر واقعی می‌آفریند که حرکت و گفتار ظاهری در آن صرفاً پرده از تضاد و تزلزل نهفته و عمیقِ موجود برمی‌دارد.

شاید بتوان ادوارد باند (۱۹۳۵ – ...) را جنجالیترین نمایشنامه‌نویس معاصر انگلیسی نامید. باند در سال ۱۹۶۵ با نمایشنامه‌ی نجات یافته[۳۱۴] که به‌طور خصوصی در رویال کورت اجرا شد، یك شبه بر سر زبانها افتاد. در این نمایشنامه کودکی در گهواره‌ی خود توسط پدر و دوستان ولگردش سنگسار و کشته می‌شود. نمایشنامه‌ی دیگر او به نام صبح زود[۳۱۵] (۱۹۶۸) حتی از قبلی هم تکان دهنده‌تر است. این نمایشنامه یك فارسِ سور رئالیستی درباره‌ی زندگی‌ی دوران الیزابت است که در آن فلورانس نایتینگل[۳۱۶] و ملکه الیزابت[۳۱۷] با هم رابطه‌ی جنسی دارند و عملاً همه‌ی شخصیتهای نمایش به نوعی آدمخوارند. نخستین نمایشنامه‌یی که از باند اجازه‌ی نمایش عمومی یافت، راه باریکی به ژرفای شمال[۳۱۸] (۱۹۶۸) نام دارد که در ژاپن اتفاق می‌افتد و در آن از حوادث تکان دهنده خبری نیست، هرچند در اینجا نیز بی‌رحمی و سنگدلی‌ی نوع بشر مورد تأکید قرار گرفته است. در نمایشنامه‌ی لیر[۳۱۹] (۱۹۷۱)، یکی دیگر از آثار باند، بسیاری از شخصیتها و موقعیتهای شکسپیر به کار گرفته شده اما باند با تغییر و دستکاری‌ی آنها



تصویر ۴۱.۱۹. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **نجات یافته** اثر ادوارد باند که در سنتال سابر به صحنه رفته است

درباره‌ی جانورخویی و غیرانسانی شدن نسل خود اظهار نظری یأس‌آمیز می‌کند. نمایشنامه‌ی دریا[۳۲۰] (۱۹۷۳) اثر دیگر او در سال ۱۹۰۷ در تفریحگاهی ساحلی اتفاق می‌افتد و به جامعه‌یی می‌پردازد که ظاهر هماهنگ و صلح‌آمیز آن حجابی برای پوشاندن چهره‌یی حیوانی و سخت شکل گرفته است. نمایشنامه‌ی بینگو[۳۲۱] (۱۹۷۳) اثر دیگر باند شکسپیر را پس از کناره‌گیری و اقامت در استراتفورد مورد ملاحظه قرار داده است. در این نمایشنامه می‌بینیم که چگونه شکسپیر میان انگیزشهای آرمانگرایانه که در آثار او مشاهده می‌کنیم و خودخواهی‌ی انسان معمولی، گیر افتاده است. باند همچنین در نمایشنامه‌ی اسله[۳۲۲] یك شاعر سده‌ی نوزدهمی به نام جان کلر[۳۲۳] را موضوع قرار داده و به جامعه‌یی متعصب و خشن می‌پردازد که در آن نبوغ همچون دیوانگی ارزیابی می‌شود. بسیاری از منتقدان باند را، به عنوان نویسنده‌یی احساساتی، منحط، و بیش از حد درگیر خشونت، نفی کرده‌اند اما تردیدی در این نیست که نمایشنامه‌های او نگران اخلاق حاکم بر این جهانند، جهانی که، به واسطه‌ی فقدان عشق و شفقت، نسلی را پرورش می‌دهد که چیزهای رعب‌آور را همچون وقایعی عادی تلقی می‌کند.

جو اُرتُن (۱۹۳۳ - ۱۹۶۷) نیز به عنوان نویسنده‌یی احساساتی مشهور شد، با این تفاوت که گرایشهای فلسفی‌ی کمتری از باند داشت. او در نمایشنامه‌ی سرگرم کردن آقای اسلوین[۳۲۴] (۱۹۶۴) برادر و خواهری را نشان می‌دهد که جنایتکار جوانی را وادار می‌کنند تا پدر پیر و خرفتشان را از بین ببرد اما پس از انجام کار به فکر می‌افتند که مبادا جانی‌ی جوان از آنها حق‌السکوت بگیرد، بنابراین تصمیم می‌گیرند هر دو با او رابطه‌ی جنسی برقرار کنند، بدین‌ترتیب که سالی شش ماه با خواهر و شش ماه با برادر باشد. این افسانه‌ی غیراخلاقی به صورت یك درام مجلسی سنتی و با زبان و رفتاری متشخص بیان شده، از این‌رو به طور قابل ملاحظه‌یی مؤثر است. او همچنین در نمایشنامه‌ی غارت[۳۲۵] (۱۹۶۶) سنت نمایشهای پلیسی و جنایی را از طریق داستانی سراسر دزدی، جنایت و مکر و حیله به طنز می‌گیرد و در آن جنایتکار و پلیس توافق می‌کنند که غنایم را میان خود تقسیم کنند؛ و در نمایشنامه‌ی پیشخدمت چه دید؟[۳۲۶] (که در ۱۹۶۹ اجرا شد) یك رشته ارتباط پیچیده‌ی خانوادگی و جنسی را از طریق یك فارسِ اتاق خواب تصویر می‌کند. اُرتُن بیش از هر





نمایشنامه‌نویس دیگر انگلیسی، با داستانهایی تقریباً سراسر غیراخلاقی، موفقیت تجاری به دست آورده است.

از میان موفقترین درام‌نویسان تازه‌ی انگلیسی دیوید استوری (۱۹۳۳ - ....) را می‌توان نام برد. استوری کار خود را با رمان‌نویسی آغاز کرد و در ۱۹۶۷ با نمایشنامه‌ی بازگشت آرنولد میدلتُن[۳۲۷] به درام‌نویسی رو آورد. از آن پس نمایشنامه‌های جشن[۳۲۸] (۱۹۶۹)، مقاطعه‌کار[۳۲۹] (۱۹۷۰)، منزلگاه[۳۳۰] (۱۹۷۰)، اتاق تعویض[۳۳۱] (۱۹۷۱)، مزرعه[۳۳۲] (۱۹۷۳) و طبقه‌ی زندگی[۳۳۳] (۱۹۷۴) را نوشت. نمایشنامه‌های استوری از نظر سبك و واقعگرایی‌ی ظاهری و نیز از نظر فقدان معنایی روشن و دقیق شباهت دوری با آثار پینتر و چخوف دارند اما آن تهدید نهفته در پس آثار پینتر را ندارند. استوری بیش از هر چیز با انواع گوناگونِ از خود بیگانگی دلمشغول است: بیگانگی‌ی طبقه از طبقه‌ی خود، فرد از فرد، انسان از خویشتن، واقعیت از آرمان و غیره. این اشکال گوناگونِ از خود بیگانگی را شاید بتوان به طور کامل در نمایشنامه‌ی منزلگاه یافت. این نمایشنامه در یك تیمارستان اتفاق می‌افتد، که در آن چهار شخصیت از طریق صحبتهای عادی و اتفاقی‌ی خود به مصداق کنایه‌دار نام نمایشنامه اشاره می‌کنند (که ممکن است معنای وطن، محل سکونت، یا احساس تعلق را نیز دربر داشته باشد). استوری این معانی را همچنین با اعمال واقعی در صحنه مورد تأکید قرار می‌دهد. مثلاً در نمایشنامه‌ی مقاطعه‌کار گروهی از کارگران در پرده‌ی اول چادری برپا می‌کنند تا یك عروسی راه بیندازند و در پرده‌ی آخر چادر را جمع می‌کنند؛ در طول این فرایند خلق و خوها و روابط کارگران و کارفرمایان آشکار می‌شود. همچنین در نمایشنامه‌ی اتاق تعویض اعضای یك تیم نیمه‌حرفه‌یی‌ی راگبی (که همگی در طول هفته مشاغل دیگری دارند) در پرده‌ی اول لباسهای همشکل ورزشی‌ی خود را می‌پوشند و در پرده‌ی آخر لباسهای معمول خود را به تن می‌کنند؛ در این آیینِ لباس پوشیدن و لباس عوض کردن جدایی‌ی طبقاتی و اجتماعی‌ی یك جمع به کناری می‌رود و دوباره باز می‌گردد. شاید در میان نویسندگان عصر ما هیچ‌کس به اندازه‌ی استوری موقعیتهای واقعی‌ی زندگی را چنین با جزئیات به صحنه نکشانده و تا به این حد از آنها برای نشان دادن انسان نوین و قراردادهای اجتماعی استفاده نکرده است.

تصویر ۴۲.۱۹. (*) دیوید استوری نمایشنامه نویس انگلیسی، که با اولین رمانی که نوشت جایزه‌ی مک میلان را برد، و پس از آن بسیاری از نمایشنامه‌هایش در رویال کورت لندن به صحنه رفت



دو درام‌نویس ممتاز دیگر انگلیسی در این دوره



تصویر ۴۳.۱۹. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی رزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند نوشته‌ی تام استاپارد، که در ۱۹۶۷ در شتال ساپر، لندن اجرا شده است.

استاپارد و نیکولز نام دارند. تام استاپارد[۳۳۴] (۱۹۳۷ – ....) در ۱۹۶۷ با نمایشنامه‌ی رُزِنکرانتس و گیلدِنستِرن مرده‌اند[۳۳۵] بلند آوازه شد. این نمایشنامه که یادآور آثار بکت است دو تن از ملازمان نمایشنامه‌ی هملت را برگرفته است. این دو تن پی می‌برند که حوادث مهمی در اطراف آنها در شرف وقوع است از این‌رو کشته می‌شوند بی‌آن که درباره‌ی حوادثی که خود بخشی از آن بودند چیزی بفهمند. استاپارد این راه را با نمایشنامه‌های بازپرس بِسمج[۳۳۶] (۱۹۶۸)، جهندگان[۳۳۷] (۱۹۷۲)، و عاریه‌پوش‌ها[۳۳۸] (۱۹۷۴) ادامه داد و با زبان بسیار درخشان تئاتری‌ی خود به طبیعت واقعیت نزدیک شد.

پیتر نیکولز[۳۳۹] (۱۹۲۹ – ....) نخستین موفقیت صحنه‌یی را با نمایشنامه‌ی روزی در مرگِ جو اِگ[۳۴۰] (۱۹۶۷) به دست آورد. این نمایشنامه درباره‌ی یك معلم در مدرسه و همسر او است که می‌کوشند با فرزند صرعی‌ی خود کنار بیایند و معتقدند که این کودك شوخی‌ی سرنوشت آنها است، اما همین کودك موجب می‌شود که اضطرابهای مخفی و سرخوردگیهایشان بیرون بریزد. نیکولز این آمیزه‌ی شوخی، شفقت و مشاهده‌ی سخت‌کوشانه را در نمایشنامه‌ی بهداشت ملی[۳۴۱] (۱۹۶۹) نیز ادامه داد. در این نمایشنامه بیماران پیری در اتاق عمومی‌ی یك بیمارستان، ادبار زندگی‌ی خود را



تصویر ۴۴.۱۹. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی عاریه پوشها، نوشته‌ی تام استاپارد که در ۱۹۷۴ در شرکت رویال شکسپیر اجرا شد



بیرون می‌ریزند، درحالی که تلویزیون برنامه‌ی رمانتیکی را درباره‌ی پیشرفتهای پزشکی نشان می‌دهد. نیکولز در نمایشنامه‌ی فراموشم مکن لِین[۳۴۲] (۱۹۷۱) داستان مردی را می‌گوید که خاطرات خود را از جنگ جهانی‌ی دوم تعریف می‌کند و اینکه چگونه در این جنگ بزرگ شده است، اما به‌تدریج متوجه می‌شود که دارد کار والدین خود را تکرار می‌کند و چقدر از این کار نفرت دارد.

امروز در انگلستان نویسندگان جوان فراوانی نوید می‌دهند که صحنه‌های انگلیسی را شکوفا نگه دارند. بهترین آنها عبارتند از کریستوفر همپتُن[۳۴۳] با نمایشنامه‌های بشردوست[۳۴۴] (۱۹۷۰) و وحشیها[۳۴۵] (۱۹۷۲)، دیوید هیر[۳۴۶] با نمایشنامه‌های پنجه بکس[۳۴۷] (۱۹۷۴) و لبخندهای تلخ[۳۴۸] (۱۹۷۵)، ترِوُر گریفیث[۳۴۹] با نمایشنامه‌های پارتی[۳۵۰] (۱۹۷۲) و بازیگران[۳۵۱] (۱۹۷۴) و استفن بالیاکُف[۳۵۲] با نمایشنامه‌های قهرمانان[۳۵۳] (۱۹۷۵) و شیرینی‌ی شهر[۳۵۴] (۱۹۷۶).

درام‌نویسان قابل توجه دیگر انگلیسی از ۱۹۶۰ به بعد عبارتند از پیتر تِرشُن[۳۵۵]، هنری لیوینگز[۳۵۶]، دیوید مِربیر[۳۵۷]، چارلز وود[۳۵۸]، دیوید کمپتُن[۳۵۹]، دیوید رادکین[۳۶۰]، فرانك مارکوز[۳۶۱]، هاوارد برنتُن[۳۶۲]، اسنو ویلسن[۳۶۳]، و آلن آیکبورن[۳۶۴]. این نویسندگان عمق قابل ملاحظه‌یی را که امروز در نوشته‌های دراماتیك انگلیسی مشاهده می‌شود به‌خوبی منعکس می‌کنند. با وجود چنین نویسندگانی می‌توان دریافت که چرا تئاتر انگلیسی در اواسطه دهه‌ی ۱۹۷۰، با وجود مشکلات فراوانی که داشت، یکی از بهترین تئاترهای جهان به شمار می‌رفت.

## تئاتر و درام در آمریکا، از ۱۹۶۰

پس از ۱۹۶۰ هزینه‌ی نمایشهای نیویورك رو به افزایش نهاد و در نتیجه بهای بلیتهای برادوی نیز بالا گرفت. حاصل این افزایشها آن شد که تئاترها برای جلب تماشاگر بیشتر به نمایشهای موزیکال، کمدیهای سبك، یا نمایشنامه‌هایی که قبلاً امتحان خود را در تئاترهای محلی‌ی آمرکایی یا (بویژه) در لندن داده بودند روی آورند.

نمایش موزیکال همچنان سرزنده‌ترین و نوآورترین شکل نمایشی در برادوی ماند. در دهه‌ی ۱۹۷۰ کوششهایی به عمل آمد تا موزیکالها را وحدت بیشتری ببخشند و بر این کار از زرق و برق آنها کاستند و همسرایان و بازیگران اصلی‌ی نمایشهای مختلف را ثابت نگه داشتند و این کوششها در نمایشهای یاران[۳۶۵] (۱۹۷۰) و صف همسرایان[۳۶۶] (کُرس لاین) (۱۹۷۵) به ثمر رسید. در این راه تجربه‌های تکنیکی‌ی چندی نیز صورت گرفت که شاید موفقترین آنها در روایت تازه‌یی از ساده‌دل[۳۶۷] (۱۹۷۳) و پیش درآمد اقیانوس آرام[۳۶۸] (۱۹۷۶) پیاده شد.

با آنکه برادوی در تهیه‌ی آثار تازه از ۱۹۶۰ به بعد تا حد قابل ملاحظه‌یی از اهمیت افتاد اما پایگاه خود را به عنوان نخستین مکان تئاتر تجارتی در آمریکا حفظ کرد. در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ برادوی به‌شدت راکد شد اما در فصل نمایشی‌ی ۱۹۷۴ – ۱۹۷۵ و ۱۹۷۵ – ۱۹۷۶ به‌سرعت خود را باز یافت و بالاترین فروش خود را در عمر نسبتاً دراز خود به‌دست آورد. موفقترین نویسنده‌ی صحنه‌های برادوی، نیل سمون[۳۶۹] (۱۹۲۷ – ....)، کار

خود را با نمایشی که و بیش آزمایشی به نام بیا و در شیپورت بدم[۳۷۰] (۱۹۶۱) آغاز کرد و به‌سرعت قله‌های شهرت و محبوبیت را فتح کرد و در نمایشهایی چون **پابرهنه در پارک**[۳۷۱] (۱۹۶۳)، **زوج ناجور**[۳۷۲] (۱۹۶۵)، **آخرین عشاق سینه چاك**[۳۷۳] (۱۹۷۰)، **پسران آفتاب**[۳۷۴] (۱۹۷۲)، **برگزیده‌ی خدا**[۳۷۵] (۱۹۷۴) و **سوییتِ کلیفرنیا**[۳۷۶]، لودگیهای بامزه را با شخصیتهایی عجیب و غریب درهم آمیخت.

پرمنزلت‌ترین نویسنده‌ی آمریکایی در دهه‌ی ۱۹۶۰ ادوارد آلبی[۳۷۷] (۱۹۲۸ – ....) بود که چهار نمایشنامه‌ی اولش که همه کوتاه بودند در فصل نمایشی ۱۹۶۰ – ۱۹۶۱ در آف – برادوی به صحنه رفتند. آثار اولیه‌ی آلبی، به‌ویژه **جعبه‌ی شن**[۳۷۸] (۱۹۵۹) و **رؤیای آمریکایی**[۳۷۹] (۱۹۶۰) او را به ابسوردیست‌ها پیوند می‌داد، اما با نمایشنامه‌ی **چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟**[۳۸۰] (۱۹۶۲) که نخستین نمایشنامه‌ی بلند او بود و نخستین موفقیت را در برادوی



**تصویر ۱۹.۴۵.** صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **یک تعادل ظریف** نوشته‌ی ادوارد آلبی که در ۱۹۶۷ در رویال شکسپیر اجرا شده است.



**تصویر ۱۹.۴۶. (*) نمایی از باله‌ی ایماگو** اثر آلوین نیکلاییس که بیشترین تأثیرات را از نظریه‌های آپیا و کریگ گرفت. وی در باله‌های خود، که آنها را به طور کلی «نمایش» می‌نامد، بر آن بود که با تصویر صحنه‌اش چیزی نو، چیزی که پیش از آن دیده نشده بیافریند. نیکلاییس خود را به مفهوم نظریات آپیا تا حد ممکن نزدیک کرده است.

نصیب او کرد، نشان داد که به تنسی ویلیامز و استریندبرگ نزدیکتر است. آلبی در این نمایشنامه روابط آزارنده‌ی روانی‌ی شخصیتهایش را بررسی کرده است. قهرمانان این نمایشنامه پس از آنکه یك شب تمام مشروب می‌نوشند چهره‌ی نهان خود را می‌نمایانند و نویسنده نشان می‌دهد که چون انسانها قادر به پذیرفتن ضعفهای خود نیستند برای یکدیگر دوزخی می‌آفرینند. غالب آثار بعدی‌ی ادوارد آلبی با ارزشها سروکار دارند. او در نمایشنامه‌ی **آلیس کوچولو**[۳۸۱] (۱۹۶۴) که تمثیلی معماگونه است، گویی بر آن است که انسان تا خود را به سهمی که از حیات می‌برد قانع کند نظامی غیرقابل تصدیق برپا می‌کند و به آن وسیله قربانی شدن خود را توضیح می‌دهد؛ در نمایشنامه‌ی **یك موازنه‌ی ظریف**[۳۸۲]





**تصویر ۱۹.۴۸. (*)** بنای بانکوه مرکز هنرهای نمایشی لنکلن در نیویورک همچون هدیه‌یی با ارزش به دوستداران تئاتر آمریکا هدیه شد

(۱۹۶۶) چند شخصیت را نشان می‌دهد که می‌کوشند از اضطرابهای خود فرار کنند و در پایان قهرمان نمایشنامه درمی‌یابد که دوستی مهمتر از حفظ خویشتن است؛ در نمایشنامه‌ی **جعبه و نقل قولهایی از رئیس مائو تسه تونگ**[۳۸۳] (۱۹۶۸) می‌خواهد خطرهای ابتذال، ملالت، تضادهای عقیدتی‌ی میان فقیر و غنی را نشان دهد که اگر اصلاح نشوند جهان به حد چیزی شبیه به جعبه‌یی خالی تنزل خواهد کرد؛ در نمایشنامه‌ی **تمام شد**[۳۸۴] (۱۹۷۱) گویی بر آن است که اگر ما نیروی درونی‌ی خود را (شامل آگاهی بر خویشتن، شفقت و تمایل به عملِ مؤمنانه) تقویت نکنیم به‌زودی کار انسان تمام است، چرا که نیروهای راهبر بیرونی رو به نابودی‌اند؛ و در نمایشنامه‌ی **فرار از طریق دریب**[۳۸۵] (۱۹۷۴) گوشزد می‌کند که بشریت سرزندگی‌ی خود را از دست داده است و آینده به موجودات دیگری تعلق دارد. در پایان نمایشنامه دو موجود ذوحیات دریایی از دریا به ساحل می‌خزند، موجوداتی که قادرند عشق و محبت را کشف کنند. آلبی در این نمایشنامه‌های پیچیده هر بار چندان به تجرید نزدیك می‌شود که در آثار اخیر او رابطه‌ی داستان و معنای نمایشنامه غالباً به‌کلی متکی بر حدس و گمان است. نتیجه آنکه در سالهای اخیر منتقدان اهمیت او را مورد تردید قرار دادند. اما در دهه‌ی ۱۹۶۰ تقریباً همگان او را ممتازترین درام‌نویس آمریکایی می‌شناختند.



**تصویر ۱۹.۴۷. (*)** ادوارد آلبی درام‌نویس آمریکایی.

در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ آرتور کاپیت[۳۸۶] (۱۹۳۸ – ....) را غالباً با آلبی در یك سطح قرار می‌دادند. کاپیت در ۱۹۶۰ با نمایشنامه‌ی **آه، بابا، بابای بیچاره، ماما تو را از گنجه آویخته و من خیلی غصه می‌خورم**[۳۸۷] بر سر زبانها افتاد. این نمایشنامه ریشخند گونه‌یی به آثار نامأنوس تنسی ویلیامز است که با تکنیك درام ابسوردیست نوشته شده است. در این نمایشنامه خانه



تصویر ۴۹.۱۹. (*) صحنه‌یی از نمایش فرانکشتَین که توسط گروه لیوینگ تیاتر در ۱۹۶۸ اجرا شد.

زُزیتِل چیزهای عجیب و غریب، از جمله ماهیهای درنده و گیاهان حشره‌خوار نگه می‌دارد و مترسكِ شوهرش را با کاه انباشته و آویخته و همه‌ی همّ و غمش آن است که پسرش را از واقعیتهای تلخ زندگی در امان بدارد و سرانجام پسر از دام او می‌گریزد. کاپیت در ۱۹۶۸، سال انتشار نمایشنامه‌ی سرخپوستها[۳۸۸]، مورد توجه قرار گرفت. پس‌زمینه‌ی این نمایشنامه، نمایش غرب وحشی‌ی با فولو بیل[۳۸۹] است و نشان می‌دهد که چگونه خیانت به سرخپوستها در آمریکا به یك سرگرمی بدل شده تا واقعیت پنهان بماند. این مایه امروزه در آمریکا به صورت رؤیای برباد رفته‌ی آمریکایی در شکلهای گوناگون به کار می‌رود.

شرکتهای نمایشی در آمریکا همیشه آرزو داشتند تا همچون شهرهای مهم اروپایی مکانهای دائمی در اختیار داشته باشند. در دهه‌ی ۱۹۶۰ با تأسیس مرکز هنرهای نمایشی‌ی لینکلن[۳۹۰] (که در آن تسهیلاتی برای اجرای اپرا، باله، کنسرت و نمایشنامه در نظر گرفته شده بود) گام نخست در این راه برداشته شد. در ۱۹۶۳، برای کمال بخشیدن به این مرکز، یك مجموعه‌ی نمایشی نیز زیرنظر الیا کازان و رابرت وایتهد شکل گرفت. از آنجا که الیا کازان در آن دوره بهترین کارگردان آمریکایی شناخته می‌شد و بنا داشت نمایشنامه‌های پس از پاییز، و حادثه در ویشی اثر آرتور میلر و نمایشنامه‌ی آخر برای چه کسی، چارلی؟[۳۹۱] اثر اس. ان. بِرمن را اجرا کند، انتظار زیادی از این مرکز می‌رفت. اما انجام کار چندان نومید کننده از آب درآمد که کازان و وایتهد پس از یك فصل استعفا کردند و هربرت بلاو[۳۹۲] و جولز ایروینگ[۳۹۳] که هر دو موفقیت فوق‌العاده‌یی در کارگاه بازیگران[۳۹۴] در سان‌فرانسیسکو به دست آورده بودند، جای آنها را گرفتند. در ۱۹۶۵ این شرکت به ساختمان نوبنیادی (به نام تئاتر ویویان بومون[۳۹۵] که توسط ایرو سارینن[۳۹۶] و جو مایلتسینر طراحی شده بود) در مرکز لینکلن نقل مکان کرد. اما بلاو و جولز با یکدیگر نساختند و در ۱۹۶۷ بلاو استعفا کرد. از آن پس ایروینگ به آرامی گروه را سروسامان داد، گو اینکه گروه او هرگز به سطح متمایزی نرسید. به‌تدریج مسائل هنری و مالی چندان زیاد شد که ایروینگ نیز در ۱۹۷۳ استعفا کرد.

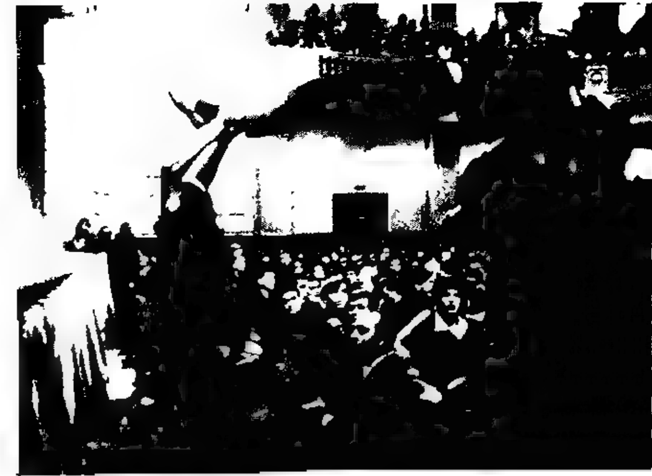
نیویورك چند صباحی یك مجموعه‌ی نمایشی‌ی دیگر نیز به نام انجمن هنرمندان تولید کننده[۳۹۷] (APA) داشت. این مرکز در ۱۹۶۰ توسط اِلیس رَب[۳۹۸] پایه‌گذاری شد و او در ۱۹۶۴ همکاری‌ی مشترکی را با تئاتر فونیکس آغاز کرد و از آن پس تنها تهیه‌کننده‌ی این تئاتر شد. «APA» در موضع تازه‌ی خود مورد توجه فراوان منتقدان قرار گرفت اما در ۱۹۷۰ به واسطه‌ی مشکلات مالی ناچار شد کار را تعطیل کند. مجموعه‌ی نمایشی‌ی این مرکز قابل توجه بود، چرا که آثار نویسندگانی چون شاو؛ چخوف؛ پیراندللو، شکسپیر، یونسکو و دیگران را به صحنه برد. این شرکت گاه متهم به محافظه‌کاری شده است زیرا تنها به نمایشنامه‌هایی رو می‌آورد که امتحان خود را داده بودند و سراغ آثار نوین نمی‌رفت. با این حال چند صباحی ممتازترین آثار نمایشی‌ی جهان را که پیش از آن در آمریکا سابقه نداشت، به اجرا درآورد.

در طول دهه‌ی ۱۹۶۰ تئاتر نیویورك در تئاترهای آف - برادوی به حیات خود ادامه داد. در میان گروه‌های آف - برادوی، لیوینگ تیاتر[۳۹۹] (تئاتر زنده) تأثیر گذارترین آنها بود که در ۱۹۴۶ توسط جودیت مَلینا[۴۰۰] (۱۹۲۶ - ....) و شوهرش جولیَن بِك[۴۰۱] (۱۹۲۵ - .....) تأسیس شد. آن دو در آغاز به درامهای شاعرانه و تکنیکهای اجرایی‌ی ناواقعگرا توجه و علاقه داشتند و در طول دهه‌ی ۱۹۵۰ تأثیراتی نیز از آرتو و برشت پذیرفتند. نقطه‌ی عطف کار این گروه اجرای نمایشنامه‌ی رابط[۴۰۲] نوشته‌ی جك گِلبِر[۴۰۳] بود که در سال ۱۹۵۵ به صحنه رفت. در این نمایشنامه چنین وانمود می‌شود که تماشاگران برای تماشای تهیه‌ی یك فیلم مستند از معتادان واقعی جمع شده‌اند. حال و هوای کلی‌ی این نمایش به سبكِ «تکه‌یی از زندگی» طبیعت‌گرایانه بود و توانست در نیویورك و پاریس (در تئاتر ملل) جوایز بسیاری به دست آورد. نمایش دیگر این گروه بریگ (کشتی‌ی کوچك[۴۰۴]) (۱۹۶۳) نوشته‌ی کِنِت براون[۴۰۵]، بازسازی‌ی یك روز تکراری و بی‌معنا در اردوگاه زندان نیروی دریایی بود.

لیوینگ تیاتر در ۱۹۶۳ مجبور شد تئاتر خود را ترك کند چون نتوانسته بود مالیات آن را بپردازد و در ۱۹۶۴ آمریکا را نیز ترك کرد. از آن پس در سراسر اروپا به سفر پرداخت و خود را وقف آنارشی و انقلاب کرد. اگرچه این تئاتر نمایشهای کلفتها اثر ژان‌ژنه و آنتیگون اثر سوفوکل را اجرا کرد، اما عمده‌ترین آثارش پس از ۱۹۶۴ آنهایی بودند که گروه خلق کرده بود، از جمله نمایشهای مذهبی و قطعات کوتاهتر[۴۰۶]، فرانکنشتَین[۴۰۷] و بهشت اکنون[۴۰۸]، که همگی شعار آزادی‌ی مطلق می‌دادند. مشهورترین نمایش این گروه

تصویر ۵۰.۱۹. (*) جولین بک پایه‌گذار، نویسنده، کارگردان، و بازیگر جنجال آفرین لیوینگ تیاتر که حتی در آمریکا اجرای آثارش را ممنوع می‌کردند





**تصویر ۵۱.۱۹.** (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی میستری‌ها و قطعات کوتاه ساخته‌ی لیوینگ تیاتر

احتمالاً نمایش بهشت اکنون (۱۹۶۸) است. از آن رو که تا حدی همزمان با دوران جنبشهای انقلابی در اروپا و آمریکا اجرا شد و در حقیقت آینه‌ی آنها گردید. حرکت نمایشی در این اثر به هشت قسمت تقسیم شده بود تا دریافتهای سیاسی‌ی تماشاگران را بالا برد و اطلاعات آنها را آنقدر تازه کند که نسبت به زمان حاضر حساس شوند. نمایش چنان خط داده می‌شد تا تماشاگران به خیابان بریزند و انقلابی را که در تئاتر آغاز شده بود ادامه دهند. در این نمایش همه‌ی مرزهای میان بازیگر و تماشاگر برداشته شده بود و هر دو گروه بدون هیچ تبعیضی در صحنه و جایگاه آمد و شد می‌کردند. بازیگران به‌شدت پرخاشگر بودند و چنان با تماشاگران برخورد می‌کردند که گویی می‌خواهند با توهین و هتاکی بر هر گونه مخالفتی چیره شوند. تأثیر کلی‌ی این نمایش به مثابه یك همایش سیاسی‌ی آتش‌افروزانه بود.

در سال ۱۹۶۸ هنگامی که گروه لیوینگ تیاتر به ایالات متحده بازگشت سروصدای فراوانی برپا کرد و به‌شدت جنجالی شد. این گروه بار دیگر به اروپا رفت و در ۱۹۷۰ به سه گروه تقسیم شد. در این هنگام جولین و جودیت بك دردسرهای خود را به برزیل بردند و در آنجا به واسطه‌ی نمایشهای تحریك‌آمیز خود چند ماه زندانی شدند و در ۱۹۷۱ دوباره به آمریکا بازگشتند. در اس زمان اعلام کردند که نمایش تازه‌یی به نام میراث قابیل(۴۰) در دست تهیه دارند و قرار است آن را چند هفته در خیابانها اجرا کنند. این نقشه تاکنون پیاده نشده است.

شاید در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ هیچ گروهی به اندازه‌ی لیوینگ تیاتر سرشناس و با نفوذ نبوده است. گروهی که کوتاه زمانی به هر جا می‌رفت مورد بی‌اعتنایی قرار می‌گرفت. به‌تدریج کیفیت نمایشها و رفتارش زبانزد عام شد: آنها هر متنی را که قابلیت تبدیل به بحث و جدل در باب آنارشی و تغییرات اجتماعی نداشت طرد می‌کردند؛ به شیوه‌ی آرتو ارزشی برای زبان قائل نبودند؛ هنگام اجرا حرکات شدید بدنی انجام می‌دادند؛ در برخورد با تماشاگران و سوء استفاده از آنها اصرار می‌کردند؛ لحنی مبلّغانه و کشیش‌گونه داشتند؛ و از نظر عده‌یی دارای آداب و مشربی آزاد و بی‌بند و بار بودند. در دهه‌ی ۱۹۷۰ با تغییراتی که در اوضاع سیاسی پدید آمد نفوذ لیوینگ تیاتر به‌سرعت کاسته شد. در ۱۹۷۶ (زمان نشر این کتاب) آنها امیدوارند که بتوانند پایگاهی دائمی در اروپا به دست آورند.

در ۱۹۶۴، هنگامی که لیوینگ تئاتر ایالات متحده را ترك می‌گفت، تئاتر آف - برادوی تازه همان مشکلاتِ اقتصادی‌ی تئاترهای برادوی را احساس می‌کرد و از این‌رو می‌کوشید از ماجراجوییهای سالهای





پیشِ خود کم کند. در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ هر نمایشِ حتی ساده‌یی که در آف - برادوی تهیه می‌شد حدود ۷۵/۰۰۰ دلار هزینه برمی‌داشت و موازنه‌ی سرمایه‌یی که صرف تشکیل این گروه‌ها شده بود روز به روز مشکلتر می‌شد. در ۱۹۷۵ نمایش صف همرایان (کُرُس لاین) با آنکه هر شب با سالن پر اجرا می‌شد هفته‌یی ۱۸/۰۰۰ دلار کسر درآمد داشت تا آنکه مجبور شدند نمایش را به برادوی منتقل کنند تا تالار بزرگتری در اختیار بگیرند. بدین‌ترتیب آف - برادوی پایگاه پیشین خود را از دست داد.

با ضعیف شدن آف - برادوی، آف - آف برادوی(۴۱) جای آن را گرفت. رواج این تئاترها را معمولاً به جو سیبو(۴۲) نسبت می‌دهند که برای نخستین بار کافه سینوی(۴۳) خود را به یك مرکز هنری تبدیل کرد. در ۱۹۶۱ اجرای نمایش بخشی از برنامه‌های این کافه شده بود و دیگران نیز تقلید از او را آغاز کرده بودند. پس از آن در هر مکانی که قابلیت جمع کردن تماشاگری را داشت نمایشی اجرا می‌شد. غالب اجرا کنندگانِ این نمایشها دستمزدی دریافت نمی‌کردند و هزینه‌ی نمایشها بسیار ناچیز بود. با این حال، تا سال ۱۹۶۵ حدود ۴۰۰ نمایشنامه از بیش از ۲۰۰ نمایشنامه‌نویس در آف - آف - برادوی اجرا شده بود.

بانفوذترین تهیه کننده‌ی نمایشهای آف - آف - برادوی، خانم اِلن استوارت(۴۴)، نخست در سال ۱۹۶۱ در زیرزمین یك ساختمان به اجرای نمایش پرداخت. پس از آنکه شهرداری و پلیس مانع کار او شدند باشگاه تئاتر تجربی لاماما(۴۵) را تأسیس کرد (این باشگاه ظاهراً یك سازمان خصوصی بود که بسیاری از قوانین منع نمایش عمومی درمورد آن صدق نمی‌کرد). در ۱۹۶۷ خانم استوارت توانسته بود ۱۷۵ نمایشنامه



**تصویر ۵۲.۱۹.** صحنه‌یی از فیلم بهشت اکنون: **لیوینگ تیاتر در** آمریکا که توسط یونیورسال سوباب تهیه شد. کارگردان این فیلم مارنی تاب است.



تصویر ۵۳.۱۹. (*) بخشی از نمایش میدل بیر، ۱، یک هپنینگ که در ۱۹۶۴ در استکهلم اجرا شد

۱۳۰ نویسنده را به صحنه ببرد. در فصل نمایشیِ ۱۹۶۹ - ۱۹۷۰ تنها گروه لاماما بیش از همه‌ی نمایشهای برادوی در همان سال نمایش تهیه کرده بود. در ۱۹۶۹ سازمان لاماما صاحب ساختمان مستقلی شد که دو تئاتر داشت و در ۱۹۷۴ با افزودن فضایی به ساختمان خود و کاستن از فضای تئاترها تعداد آنها را به چهار رساند.

خانم استوارت از سال ۱۹۶۴ همچنین نمایشهای خود را به خارج برد و در سراسر جهان مشهور شد. تجربیات آزاد لاماما چندان مورد توجه قرار گرفت که از او دعوت شد شعبه‌هایی نیز در چند کشور اروپایی به راه اندازد. خانم استوارت سازمان خود را پایگاهی برای تجربه و شکوفاییِ استعداد نمایشنامه‌نویسان جوان می‌شناخت. از آنجا که این مرکز در اجراهای خود میدان زیادی به نوآوری می‌داد نمایشنامه‌های اجرا شده در آن را غیرحرفه‌یی قلمداد کرده‌اند، اما از طرف دیگر بسیاری از نویسندگان جوانی که چه‌بسا هرگز آثارشان اجرا نمی‌شد توانستند در آنجا معرفی شوند. با این حال لاماما را می‌توان نمونه‌ی تئاتر آف - آف - برادوی در دهه‌ی ۱۹۶۰ دانست ــ تئاتر ناب و نوینی که هنوز استانده‌یی برای ارزیابیِ آن وجود نداشت.

تجربه‌گراییِ لاماما رهیافت نوینی را در کارگردانیِ نمایشنامه طلب می‌کرد و این رهیافت به روشنی در آثار تام اُهُرگان(۲۱۵) تجلی کرد. اُهُرگان پیش از آنکه حدود ۱۹۶۸ به شهرت برسد نمایشهای هیر، فوتز(۲۱۶) و تام پین(۲۱۷) را در تئاتر لاماما کار کرده بود. او در نمایشهای خود تأکید بسیاری بر حرکات عصبیِ جسمانی، ضربان نور، صدای الکترونیکی، و تدابیر گوناگون صحنه‌یی می‌گذاشت. نمایشهای او همواره رنگارنگ، به شکل قابل قبولی آتشین و روی‌هم‌رفته نشاط‌انگیزند. اما توجه او به جنبه‌های کارگردانی به قیمت کنار نهادن متن نمایشنامه موجب شد که نتواند با لاماما کنار بیاید. اُهُرگان پس از ترک لاماما چند صباحی از یادها رفت اما در ۱۹۷۱ با نمایشهای لنی(۲۱۸) و مسیح ستاره‌ی ستارگان(۲۱۹) با قدرت تمام به صحنه بازگشت. اگرچه بسیاری از تکنیکهای اُهُرگان جنجالی بودند اما خالی از اهمیت نبودند چرا که بسیاری از نمایشنامه‌های آن دوران به واسطه‌ی ضعف بیان خود نیاز به «جسمانی شدن(۲۲۰)» داشتند و او قادر بود به راحتی این کار را انجام دهد.

در دهه‌ی ۱۹۷۰ لاماما توجه ویژه‌یی به کار گروهی نشان داد و در این راه نمایشهایی اجرا کرد که مورد توجه اقلیتهای آمریکایی (پورتوریکوها، سیاهان و آمریکاییان بومی) قرار گرفت. مشهورترین این گروه‌ها به سرپرستیِ آندره‌یی شربن(۲۲۱) به وجود آمد و شربن با استفاده از اساطیر یونان، زبانِ ساخته شده و حرکات





تصویر ۵۴.۱۹. صحنه‌یی از نمایش اشتراک، که در ۱۹۷۰ توسط گروه نمایش (پرفورمنس گروپ) در نیویورک اجرا شد.

آیینی نمایشهایی اجرا کرد که تأثیر عاطفیِ شدیدی بر تماشاگرانش برجا می‌نهاد، از آن جمله‌اند، نمایشهای مده‌آ، زنان تروا، و الکترا (که همگی نخست در ۱۹۷۴ به‌نمایش درآمدند(۲۲۲) و در خرابه‌های تخت جمشید ایران نیز اجرا شدند).

بسیاری از شیوه‌ها و برخوردهای تئاتر اف - اف - برادوی با رشد نمایشهای «رویداد(۲۲۳)» (هَپنینگ) ارتباط نزدیکی دارند. رویداد بسیاری از تکنیکهای فوتوریستها، دادائیستها، و سوررئالیستها را باز دیگر در تئاتر زنده کرد. چهره‌ی کلیدی در این جنبش هنری، آلن کاپرو(۲۲۴) (۱۹۲۷ - .....) نقاش و هنرشناس بود که در دهه‌ی ۱۹۵۰ به هنر «پیرامون(۲۲۵)» علاقه‌مند شد (این نحله‌ی هنری ادامه‌ی فرایافتی بود که اعتقاد داشت هرآنچه در دیدِ ما وجود دارد یا اتفاق می‌افتد باید هنرمندانه باشد). آلن کاپرو مدعی بود هنگامی که از نمایشگاهی دیدن می‌کنیم خود باید بخشی از محتوای آن شویم و به‌تدریج در نمایشهای خود به تماشاگران نیز وظایفی را محول کرد. در ۱۹۵۹ کاپرو طرحی از یك واقعه‌ی هنری را منتشر کرد و در آنجا آن را «رویداد» نامید و خواست که این اصطلاح به صورتی بی‌طرفانه و خنثی در نظر گرفته شود. سپس در همان سال یك نمایش عمومی از چنین واقعه‌یی ترتیب داد و آن را ۱۸ رویداد در ۶ قسمت(۲۲۶) نامید. نمایشگاه او به سه قسمت تقسیم شده بود که در آن اتفاقات گوناگونی همزمان در شرف وقوع بودند. در هر قسمت تصاویری بر سطوح مختلف



تصویر ۱۹.۵۵. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **ننه دلاور** اثر برشت که در ۱۹۵۷ در گاراژ نمایش در نیویورک توسط گروه ریچارد چکنر اجرا شد

انداخته می‌شد و موسیقی و اغلب صوتی زمینه‌ی رویداد را فراهم می‌کرد. به هر یك از شرکت کنندگان در این رویداد (یا هَپنینگ) در هنگام ورود یك بروشورِ راهنمای حرکت داده می‌شد و بازدید کنندگان باید بر طبق آن راهنما عمل می‌کردند تا بدین ترتیب بخشی از کل واقعه گردند.

پس از کاپرو بسیاری به این شکل نمایشی علاقه‌مند شدند و این اصطلاح به‌تدریج در مورد هر رویدادی که در آن بدیهه‌سازی یا نمایشهایی اتفاقی وجود داشت اطلاق شد. اگرچه «هَپنینگ‌ها»ها همیشه تئاتری نبودند، اما در دهه‌ی ۱۹۶۰ بسیاری از ویژگیهای آنها به اهداف و فنون تئاتری راه یافتند: نخست، به عنوان «هنری رسمیت یافته» مورد حمله قرار گرفتند، چرا که هنرمندان آن دخالتهای بسیاری در راه اعتلای تئاتر، موزه، یا تالار موسیقی می‌کردند و می‌کوشیدند آنها را در محیط یا پیرامونی آشنا و دسترس قرار دهند. همچنین سعی داشتند با تغییر محل نمایشهای هنری از مکانهای ثابت به هر مکان ممکن دیگر، و تغییر آدابِ محیطهای هنری که پیش از آن ویژه‌ی طبقات مرفه بود، بر تعداد تماشاگران بیفزایند. دوم، تأکیدِ نمایش از تماشاگر بودنِ صرف به شرکت در نمایش برگشته بود — از ارائه محصول تولید شده به فرایند تولید — زیرا در این حال یك واقعه و تماشاگرِ آن واقعه ارتباط نزدیکی پیدا می‌کردند و گاه تماشاگر و بازیگر یکسان می‌شدند. سوم، هدف چنین نمایشهایی آگاه کردن تماشاگر بود و به او به صورت مصرف کننده‌ی صرفِ دستاوردهای هنرمند نمی‌نگریست. چهارم، همزمانی و چند مرکزی بودن عرضه‌ی رویدادها جایگزین تسلسل منظم و ترتیب علت و معلولی‌ی آنها شد و بدین‌ترتیب همه‌ی تماشاگران چیز واحدی را نمی‌دیدند، یا نمی‌شنیدند. پنجم، از آنجا که نمایشِ «هپنینگ» اساساً غیر کلامی بود، منادیان آن «ادراك» تماشاگر را به جای «تصور» او می‌نشاندند. بنابراین نمایشهای «هپنینگ» به رسانه‌یی چندوجهی[۲۲۷] (مولتی مدیا) شباهت داشتند و می‌خواستند بر همه‌ی حواس تماشاگر تأثیر بگذارند.

بسیاری از این نظرگاه‌ها توسط ریچارد چکِنر[۲۲۸]، ویراستار مجله‌ی دراما ریویو[۲۲۹]، در اصطلاح تئاتر پیرامون[۲۳۰] گرد آمد. چکِنر در سال ۱۹۶۸ رساله‌یی به نام شش «قاعده‌ی کلی[۲۳۱]» منتشر کرد و در آن تئاتر پیرامون را توضیح داد. او در این رساله اعلام کرد که نخست رویداد را می‌توان بر رشته‌یی قرار داد که یك سر آن «هنر ناب[۲۳۲]» و سر دیگرش «زندگی غیرناب[۲۳۳]» است. این رشته خود از دو عنصر اصلی تشکیل می‌شود، یکی تئاتر سنتی است و دیگری چیزی که از تئاتر





پیرامون گرفته تا «رویداد» ها، حوادث عمومی و تظاهرات انسانی را دربرگیرند؛ بنابراین چکِنر تئاتر پیرامون خود را جایی میان تئاتر سنتی و تئاتر هپنینگ قرار می‌داد. دوم، در تئاتر پیرامون «همه‌ی فضای موجود برای اجرا به کار می‌رود؛ همه‌ی فضای موجود برای تماشاگر به کار می‌رود.» تماشاگران، هم «سازندگان شکل صحنه» و هم «ناظران صحنه» اند، چنان که یك صحنه‌ی خیابانی در زندگی‌ی روزمره هست، یعنی کسانی که ناظرند خود بخشی از تصویر کلی‌ی پیرامونند، حتی هنگامی که خود را تماشاگری بیش نمی‌شناسند.

تصویر ۱۹.۵۶. (*) لحظه‌یی از اجرای **اُپن تیاتر** از نمایشنامه‌ی **مار** نوشته‌ی ژان کلود وان ایتالی که در نیویورک اجرا شد.



سوم، «حادثه می‌تواند هم در فضایی کاملاً ساخته شده و هم در فضایی موجود رخ دهد.» بدین‌معنی که می‌توان فضا را به یك «محیط» یا «پیرامون» تبدیل کرد. همچنین می‌توان هر مکان ممکنی را برای نمایش انتخاب کرد و نمایش را به تناسب آن تغییر داد. چهارم، «موضوعِ مورد تأکید در این تئاتر، انعطاف‌پذیر و گوناگون است.» پنجم، «همه‌ی عناصر نمایش زبان ویژه‌ی خود را دارند» و در خدمت کلام نیستند. ششم، «متن آغاز نمایش نیست و نه حتی هدف آن. می‌توان حتی بدون متن نمایش داد.» فرایافت اصلی‌ی این نظریات ادامه‌ی نظرگاه کاپرو در مورد پیرامون است، بدین‌معنی که منظرگاه یك نمایش خود بخشی از تمامیت آن است. چنین نمایشی از حوزه‌ی وظایف بازیگر و تماشاگر می‌گذرد و حرکت متقابل این دو گروه را به صورتی ماهوی میسر می‌کند. این کوششها خود به خود به آن معنایند که باید معماری‌ی تئاتر سنتی را کنار گذاشت و به جای آن مکان آماده‌یی را که مناسبِ یك پیرامون یا فضای تئاتری باشد برگزید، یا حداکثر آن را به سادگی فراهم آورد. به‌علاوه موضوع مورد تمرکز خود به خود چند وجهی و متنوع می‌شود. چکِنر بر آن است که تئاترهای لابراتوار لهستان، لیوینگ تیاتر، اُپن تیاتر و گروه‌های مشابه دیگر همه از سنخِ تئاتر پیرامونند.

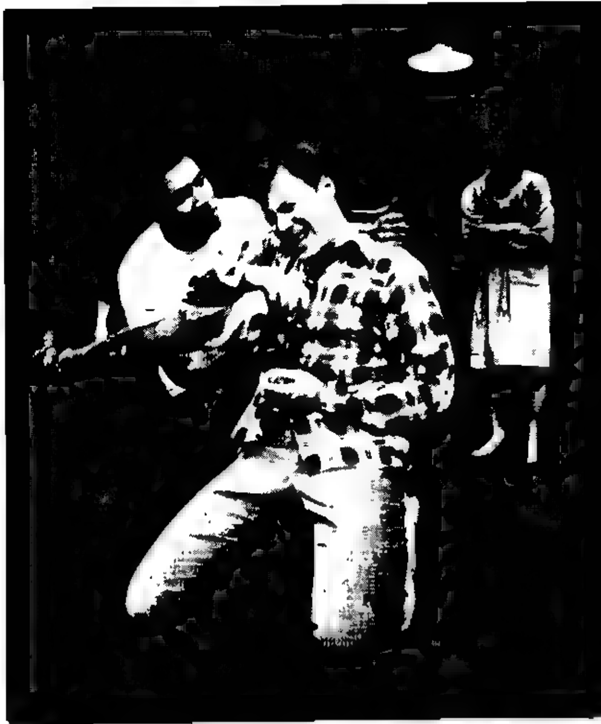
چکِنر در سال ۱۹۶۸ برای پیاده کردن بعضی از نظریاتش گروه نمایش[۲۳۴] را تأسیس کرد. آنها در پارکینگ سرپوشیده‌یی تغییراتی دادند و در آن برجکها و سکوهایی ساختند (البته به نسبت نوع نمایش تغییر می‌کرد) که مورد استفاده‌ی بازیگر و تماشاگر هر دو قرار می‌گرفت. نخستین نمایش این گروه دیونوسوس در سال ۶۹[۲۳۵]، بازپردازی‌ی نمایشنامه‌ی باکانه نوشته‌ی اوریپید

بود که به صورت یك سلسله آیین در ارتباط با جسم، جنس (سکس) یا آزادی و اختناق درآمده بود. این نمایش به طور کلی دادخواستی برای آزادی‌ی بیشتر بود که تهدیدی بر علیه درهم شکستن کورکورانه‌ی موانع نیز به همراه داشت. گروو نمایش پس از ان نمایشهای مکبث[۲۳۶] (براساس نمایشنامه‌ی شکسپیر)، اشتراك[۲۳۷] (یا یگانگی، ۱۹۷۰)، که اثری گروهی درباره‌ی گذشته و حال آمریکا بود، و دندان جنایت[۲۳۸] (۱۹۷۳)، نمایشنامه‌یی درباره‌ی احیای موسیقی‌ی پاپ که با گانگستریسم مقایسه شده است، را اجرا کرد. بزرگترین موفقیت این گروه در سال ۱۹۷۵ با نمایش تنه دلاور[۲۳۹] اثر برشت به دست آمد.

یکی از گروه‌هایی که تحت‌تأثیر چکنِر به عنوان نماینده‌ی عمده‌ی تئاتر پیرامون به وجود آمد ــ اُپِن تیاتر[۲۴۰] (تئاتر باز) ــ در دهه‌ی ۱۹۶۰ طرفداران بسیاری به دست آورد. این گروه که در سال ۱۹۶۳ توسط پیتر فِلدمن[۲۴۱] و جوزف چایکن[۲۴۲] پایه‌گذاری شد بیشتر به یك کارگاه نمایش شباهت داشت تا سازمانی نمایشی، و نمایشهای عمومی‌ی خود را در فواصل نامعینی اجرا می‌کرد. این گروه بر آن بود تا جنبه‌هایی از تئاتر را به کار گیرد که از فیلم و تلویزیون متمایزند ــ احساس تماس مستقیم انسانی در آن، و تغییر مداوم اجزای آن. در این تئاتر بر نظریه‌های «نقش بازی کردن[۲۴۳]» و «بازی[۲۴۴]» (به معنای ورزش) در غرایز انسانی تأکید بسیار می‌شد، به‌ویژه آنجا که تمایل به «دگرگونی[۲۴۵]» را در نظر می‌گیرند (نظریه‌یی که می‌گوید واقعیت به طور مداوم دستخوش تغییر و تحول است و با هر تغییر زمینه و بافتِ آن ارتباط نقشها درهم می‌ریزد). اُپِن تیاتر بسیاری از تکنیکهای منسوب به «تئاتر فقیر» گروتُفسکی را به کار می‌گرفت: بازیگران هنگام اجرا با لباس تمرین ظاهر می‌شدند و تا پایان نمایش آن را بر تن داشتند؛ هیچ نوع آرایشی نمی‌کردند و وسایل معدودی را به‌کار می‌گرفتند؛ صحنه‌پردازی تقریباً وجود نداشت و استفاده از نور به حداقل می‌رسید؛ بازیگران در فضایی



تصویر ۵۷.۱۹. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی پایان بازی اثر بکت که در ۱۹۷۳ توسط آندره گرگوری در نیویورک اجرا شد.



تصویر ۵۸.۱۹. لحظه‌یی از نمایشنامه‌ی استریمرز نوشته‌ی دیوید رَب که توسط مایک نیکولز کارگردانی شده است.

باز و وسیع نمایش می‌دادند؛ و در یك سلسله دگرگون شدن‌ها آزادانه از نقشی به نقش دیگر می‌پرداختند.

گروه اُپِن تیاتر ارتباطی با نمایشنامه‌نویس نداشت. نویسنده‌ی نمایشهای گروه معمولاً خلاصه‌ی موضوعِ نمایش، صحنه‌ها، موقعیتها و مایه‌های نمایش را تأمین می‌کرد و بازیگران با در دست داشتن این مبانی از طریق بدیهه‌سازی‌ها، تداعیهای استعاری، و تکنیکهای دیگر خودشان امکانات خود را کشف می‌کردند؛ پس از این مرحله، نویسنده مؤثرترین نتایجِ به دست آمده را برمی‌گزید و نمایش را تنظیم می‌کرد. برخی از این تجربه‌ها راه به جایی نبردند اما بخشی از آنها به نتایج درخشانی رسیدند، به‌ویژه آنهایی که با همکاری‌ی تری و وان ایتالی ساخته شدند. خانم مِگان تِری[۲۴۶] (۱۹۳۲ – ....) امروزه با نمایشنامه‌ی وِیت راك[۲۴۷] (۱۹۶۶) شناخته می‌شود، نمایشی که فجایع جنگ در ویتنام را نشان‌می‌داد. او همچنین تکنیکهای دگرگون شونده رادر نمایشنامه‌هایی که برای گروه‌های دیگر نوشته بود به کار گرفت، به‌ویژه نمایشنامه‌ی راهی به سیمون[۲۴۸] (۱۹۷۰) که در آن به زندگی‌ی فیلسوف و عارفه‌ی فرانسوی سیمون وِیل[۲۴۹] پرداخته است. بهترین اثر ژان - کلود وان ایتالی[۲۵۰] (۱۹۳۶ – ....) احتمالاً نمایشنامه‌ی مار[۲۵۱] (۱۹۶۹) است که در آن داستانهایی از کتاب مقدس را با وقایع روز ــ چون قتل جان ف. کندی[۲۵۲] و مارتین لوترکینگ ــ درهم آمیخته بود. او در این نمایشنامه بر آن است که مار همان انگیزه‌ی ناگهانی و نهفته در آدمی است که وادارش می‌کند محدوده‌هایی را که برایش تدارك دیده‌اند درهم بشکند، در حالی که خدا انگاره‌یی است ساخته‌ی دست بشر تا برای خویشتن محدوده‌هایی به وجود آورد.

در ۱۹۷۰ اُپِن تیاتر تشکلات تازه‌یی گرفت و پس از آن نمایشهایی را برای اجرا در دانشگاه و زندان تهیه کرد. این گروه در ۱۹۷۴ از هم پاشید. جوزف

چایکین از آن به بعد نمایشنامه‌ی الکترا را عرضه کرده (تا ۱۹۷۶. م.) و با همکاری‌ی وان ایتالی نمایشنامه‌یی به نام یك افسانه[۴۵۳] (۱۹۷۵) را که ماجرای سفری در جست‌وجوی «اعصار طلایی» است کار کرده است. خانم مگان تری شرکتی به نام تئاتر جادویی‌ی اُماها[۴۵۴] تأسیس کرده و بر آن است تا با کمك مردم شهر و با توجه به علایق آنها نمایش تهیه کند. اعضای دیگر گروه چایکین نیز مشترکاً گروه مدیسین شو[۴۵۵] (نمایش شفابخش) را برپا کردند. بنابراین می‌توان گفت اگرچه اُپن تیاتر از میان رفت اما آثارش هنوز برجا است.

گروه‌های معتبر دیگر در آف – آف برادوی در دهه‌ی ۱۹۶۰ عبارتند از تئاتر جودسُن پوئتز[۴۵۶] (در ۱۹۶۱ توسط آل کارمینز[۴۵۷] تأسیس شد و به نمایشهای موزیکال کوچك که غالباً توسط خود کارمینز نوشته می‌شدند رو آورد)؛ تئاتر آمریکن پلیس[۴۵۸] (در ۱۹۶۴ توسط وین هندمن[۴۵۹] پایه‌گذاری شده و در نظر دارد تئاتر آمریکایی را احیا کند و در این راه نویسندگان برجسته‌ی آمریکایی را به نوشتن نمایشنامه ترغیب می‌کند، و امروز ـــ ۱۹۷۶ م. ـــ در یکی از آسمانخراشهای مرکزی‌ی مانهاتان که به جای پرداخت مالیات سالانه مکانی را برای نمایش تئاتر واگذار کرده[۴۶۰] نمایش می‌دهد)؛ و تئاتر جنیسیس[۴۶۱] (در ۱۹۶۴ توسط رالف کوك[۴۶۲] تأسیس شد و در حومه‌ی باوِری در سنت مارك نمایش می‌دهد).

در دهه‌ی ۱۹۷۰ آف – آف – برادوی دچار همان مضایقی شد که پیش از آن آف – برادوی شده بود. در سال ۱۹۷۵ انجمن برابری‌ی حقوق بازیگران برای اصلاح وضع مالی‌ی اعضای خود کوشید جلوی اختبارات شوکِیس[۴۶۳] را، که عنصر عمده‌ی برنامه‌های آف – آف – برادوی بود، بگیرد. قرارداد برای شوکیس چنین بود که شرکتی نمایشنامه‌یی را برای چند اجرای محدود به صحنه می‌برد و هیچ دستمزدی نمی‌پرداخت. این روش به نمایشنامه‌ها و بازیگرانی که خارج از حوزه‌ی مالی‌ی اتحادیه‌ها فعالیت می‌کردند امکان می‌داد تا به صحنه بروند. پیشنهاد انجمن برابری با اکثریت آرای اعضایش رد شد. بنابراین برنامه‌های شوکیس ابقا شدند و تئاترهای آف – آف – برادوی همچنان، لااقل برای مدتی، به عنوان سرزنده‌ترین بخش تئاتر نیویورك به کار خود ادامه دادند.

در حال حاضر حدود ۱۵۰ گروه آف – آف – برادوی با کیفیتها و شکلهای گوناگون وجود دارند که با میانگینی حدود پنجاه نمایشنامه در هفته فعالیت می‌کنند. برخی از بهترین این گروه‌ها عبارتند از چلسی تیاتر سنتر[۴۶۴] (که به سرپرستی‌ی رابرت کَلفین[۴۶۵] در آکادمی‌ی موسیقی‌ی بروکلین[۴۶۶] اداره می‌شود و برنامه‌ی نمایشهای خارجی‌ی آن ممتاز است)؛ شرکت ریدیکولوس تیاتر[۴۶۷] (ویژه‌ی نمایشهایی که در آنها طنزهای کوبنده‌ی فرهنگ مردمی مورد توجهند)؛ گروه مانهاتان پراجکت[۴۶۸] (به سرپرستی‌ی آندره گرگوری[۴۶۹] که به‌ویژه به خاطر نمایشهای بدیهه‌سازی‌ی آلیس در سرزمین عجایب[۴۷۰] و پایان – بازی مورد توجه قرار گرفت)؛ گروه مابو ماینز[۴۷۱] (به سرپرستی‌ی لی برونر[۴۷۲])، ابداع کننده‌ی نقاشی متحرك در تئاتر که در آن تجربه‌هایی با موسیقی و کلام صورت می‌گیرد و با گفتار همراهی می‌شود؛ مانهاتان تیاتر کلاب[۴۷۳] که از سال ۱۹۷۰ کوشیده است نمایشنامه‌نویسان جوان را با روخوانی و اجرای اثارشان در سه تئاتری که در اختیار دارد یاری دهد: مجموعه‌ی نمایشی «CSC» و شرکت





نمایشی‌ی سیرکل[۴۷۴] که هر دو نمایشهایی را بین خود می‌گردانند؛ و تئاتر آنتولوجیکال هیستریك[۴۷۵] به سرپرستی‌ی ریچارد فورمن[۴۷۶] که در نمایشهای تصویرگرایانه‌ی خود می‌کوشد تئاتر سنتی را براندازد و راه به دریافتهای نوینی بگشاید. روی هم رفته این گروه‌ها حوزه‌ی وسیعی از سبکها و فوت و فن‌های تئاتریِ را دربر می‌گیرند.

در میان گروه‌های آف – آف – برادوی کارهای رابرت ویلسن[۴۷۷] پایگاه کم و بیش متمایزی را به خود اختصاص داده است. ویلسن که در درجه‌ی اول یك نقاش است، نمایشهای خود را «اپرا» می‌نامد. نمایشهای او از جمله نگاه مرد کَر[۴۷۸] (۱۹۷۰) و نامه به ملکه ویکتوریا[۴۷۹] (۱۹۷۵) معمولاً طولانی‌اند (غالباً حدود دوازده ساعت، و یکی از آنها ۱۶۸ ساعت) و در آنها از

**تصویر ۵۹.۱۹. (*)** صحنه‌یی از نمایش رابرت ویلسن به نام **زندگی و دوران ژوزف استالین**، که در سال ۱۹۷۳ در آکادمی موسیقی بروکلین، در نیویورک اجرا شده است.





تصویر ۶۰.۱۹. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی هنری پنجم اثر شکسپیر که در ۱۹۶۰ توسط جوزف پاپ، در پارک مرکزی نیویورک، اجرا شد.

حرکت کند به بهترین نحو استفاده می‌شود (هر شخصیت او غالباً بیش یك ساعت وقت می‌گیرد تا صحنه‌یی را تمام کند) و ویلسن با این تمهید می‌کوشد تا دریافت بیرونی و آگاهانه‌ی تماشاگر و اجراکننده را در تماس با آگاهی درونی آنها قرار دهد و تخیلات شورانگیز آنها را به کار اندازد.

در میان گروه‌های آف - آف - برادوی در حال حاضر تئاتر عمومی جشنواره‌ی شکسپیر نیویورك از بیشترین اهمیت و اعتبار برخوردار است. این مرکز مخلوق جوزف پاپ (۱۹۲۱ - ....) است که از ۱۹۵۷ با نمایشهای رایگان در پارك مرکزی نیویورك آغاز به کار کرد و در ۱۹۶۲ تئاتر دلاکورت(۴۸۰) متعلق به شهرداری را به دست آورد. پاپ [پَپ] در ۱۹۶۴ برخی نمایشهای خود را به اطراف نیویورك برد و هدفش آن بود که برای تماشاگران عامی نمایش دهد و به آنها نشان دهد که تئاتر، ضمن سرگرم کردن، می‌تواند آموزنده هم باشد. او در ۱۹۶۷ کتابخانه‌ی آستور(۴۸۱) را به تئاتر تبدیل کرد و پابلیك تیاتر نیویورك(۴۸۲) را با پنج تالار نمایش بنا نهاد. این تئاتر با نمایش هیر گشایش یافت (که پس از نمایش اولیه‌اش توسط اُمُرگان به برادوی رفت و یکی از مشهورترین نمایشهای دهه‌ی ۱۹۶۰ شد). پاپ از آن پس دائماً برنامه‌های خود را پیچیده‌تر کرد و یکی از مهمترین تأمین کنندگان نمایشهای پرسر و صدای برادوی شد که در میان آنها دو نجیب‌زاده از ورونا، و هیاهوی بسیار برای هیچ اثر شکسپیر، و جایی برای کسی شدن نیست(۴۸۳)، (اثر چارلز گوردون(۴۸۴)) و فصل قهرمانی(۴۸۵) (اثر جیسُن میلر(۴۸۶)) که هر دو جایزه‌ی پولیتزر(۴۸۷) برده بودند و نمایش موزیکال کُرُس لاین (صف همسرایان) قابل ذکرند. به‌علاوه نمایشهای پاپ انبوهی از جوایز بهترین نمایشهای سال را ربوده‌اند. با این حال مسائل مالی دست از سر پاپ برنداشته‌اند و چندین بار تئاتر او را به تعطیل شدن تهدید کرده‌اند. این





مشکلات پس از ۱۹۷۱ که شهرداری‌ی نیویورك پابلیك تیاتر را خرید و آن را با سالی یک دلار به جوزف پاپ اجاره داد، کاهش یافته‌اند. در سال ۱۹۷۳ پاپ مقام جولز ایروینگ را در مرکز لینکلن نیز تصاحب کرد اما این موجب نشد کارهای دیگرش را محدود کند.

تئاترهای آف - برادوی و آف - آف - برادوی در مجموع تعداد عظیمی از آثار درام‌نویسان جوان را به صحنه برده‌اند، اما متأسفانه تنها معدودی از این نویسندگان به جایی رسیدند. موفقترین نویسندگان جوان آمریکایی عبارتند از سام شِپرد(۴۸۸) مؤلف بیش از ۱۰۰ نمایشنامه همچون شیکاگو(۴۸۹) (۱۹۶۵)، پیچ ماشین(۴۹۰) (۱۹۷۰) و دندان جنایت (۱۹۷۳)؛ راشل اوئنز(۴۹۱) با نمایشنامه‌های فوتز(۴۹۲) (۱۹۶۱) و بکلچ(۴۹۳) (۱۹۶۹)؛ پل فوستر(۴۹۴) با نمایشنامه‌های گلوله‌ها(۴۹۵) (۱۹۶۴) و تام پِین(۴۹۶) (۱۹۶۸)؛ تِرنس ملك نالی(۴۹۷) با نمایشنامه‌های اِروسِ شیرین(۴۹۸) (۱۹۶۸)، نفر بعد(۴۹۹) (۱۹۶۹)، و ویسکی(۵۰۰) (۱۹۷۳)؛ دیوید ریب(۵۰۱) با نمایشنامه‌های تربیت اولیه‌ی پاتولو هامل(۵۰۲) (۱۹۷۱)، چماقها و استخوانها(۵۰۳) (۱۹۷۱)، عنوانها (ی روزنامه(۵۰۴)) (۱۹۷۶)؛ لانفورد ویلسن(۵۰۵) با نمایشنامه‌های قافیه‌پردازان اِلدریج(۵۰۶) (۱۹۶۷)، هتل بالتیمور (هات ال بالتیمور(۵۰۷)) (۱۹۷۳)، و تپه‌سازان(۵۰۸) (۱۹۷۵)؛ رونالد ریبمَن(۵۰۹) با نمایشنامه‌های عجله کن، ظهر و شب(۵۱۰) (۱۹۶۵)، مراسم بی‌گناهی(۵۱۱) (۱۹۶۸)، و درخت سم(۵۱۲) (۱۹۷۶)؛ ایسرائیل هورُویتز(۵۱۳) با نمایشنامه‌های سرخپوستها منطقه‌ی برونکس خود را می‌خواهند(۵۱۴) (۱۹۶۸)، صف(۵۱۵) (۱۹۶۸)، و کلاس انگلیسی‌ی ابتدایی(۵۱۶) (۱۹۷۶)؛ و رابرت پاتریك(۵۱۷) با نمایشنامه‌های بچه‌های کِندی(۵۱۸) (۱۹۷۳)، و بازی در بازی(۵۱۹) (۱۹۷۵).

اهمیت نمایشنامه‌نویسان آف - برادوی و آف - آف - برادوی را باید به عنوان یك گروه ارزیابی کرد و نه تك‌تك، چرا که آنها مجموعاً با تجربه‌گرایی در شکل و عدم رضایت نسبت به درجات و ارزشهای محتوای آثار پیشین توانستند درام آمریکایی را دگرگون کنند. آنها عملاً نظام علت و معلولی حوادث را که از معرفی آغاز می‌شد و به پیچیدگی، بحران و نتیجه می‌رسید به کناری نهادند و الگویی سازمان‌دار، بیشتر شبیه به موسیقی،



تصویر ۶۱.۱۹. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی غرب واقعی، نوشته‌ی سام شپرد، که توسط گری سینیس کارگردانی شده است.

برگزیدند ــ بدین معنی که در آغاز مایه‌یی را می‌گیرند و نمایش را با ایجاد تنوع در همان مایه و جنس به پایان می‌برند. شاخص عمده‌ی این آثار پاره پاره بودن و داشتن نظامی کلی است؛ غالباً صدا، آواز، موسیقی و نمایشِ استعاری را به جای زبان می‌نشانند که این همه معمولاً در راستای القای دریافتهایی نسبت به خلق و خوی جمع، شرایط سیاسی و اجتماعی یا شیوه‌های زندگی جهت‌گیری می‌کند. این نمایشنامه‌ها همچنین در کاستن از باریک‌بینی و سختگیری‌هایی که نسبت به موضوعاتِ پذیرفته شده، رفتار و زبان تئاتری وجود داشت سهم زیادی داشته‌اند. شاید قابل ملاحظه‌ترین تغییر در این نمایشها رواج برهنگی و بی‌پردگی بود که نخستین بار در سال ۱۹۶۸ با ظاهر شدن نمایش هیر در برادوی صورت گرفت. در ۱۹۶۹ نمایشنامه‌ی چه![۵۲۰] نمایش آشکار اعمال جنسی را بر صحنه برد و پس از آن در نمایش اُه، کلکته[۵۲۱] صحنه‌های بسیاری به صورت کاملاً برهنه عرضه شد. در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، با آنکه میزان مجاز بودن این صحنه‌ها هنوز مشخص نبود، تقریباً

تصویر ۶۲.۱۹. صحنه‌یی از نمایش سیرک رستگاری که در ۱۹۷۴ توسط گروه نان و عروسک در تئاتر ورمونت اجرا شد



هر صحنه‌یی با مایه‌ی جنسی و قبیح امکان نمایش داشت.

فعالیتهای نمایشی که با نام کلی‌ی آف - آف - برادوی شناخته می‌شوند محدود به شهر نیویورک نبودند. در طول دهه‌ی ۱۹۷۰ شرکتهای کوچک غیرانتفاعی از سراسر ایالات متحده‌ی آمریکا سربرآوردند و با اجرای نمایش به شیوه‌های خود-ساخته به‌تدریج اهمیتی بیش از تئاترهای تجارتی و موفق پیدا کردند اصطلاح رایج در مورد چنین شرکتهایی «تئاتر آلترناتیو[۵۲۲]» بود. در ۱۹۷۵ فصلنامه‌یی به نام تئاتر آلترناتیو منتشر شد تا صدای تقریباً نود گروه همصدا را به گوش دیگران برساند. برخی از بهترین گروه‌های خارج از نیویورک عبارت بودند از: تئاتر لابراتوار آیوا[۵۲۳]؛ تئاتر پرو-



تصویر ۶۳.۱۹. (*) سر سومان[1] [illegible] در استودیوی خود

تصویر ۶۴.۱۹. (*) تصویری [illegible] عکس آنتین [illegible] گروه [illegible] و عروسک.





**تصویر ۶۵.۱۹.** (*) صحنه‌یی خیابانی از نمایش **راهپیمایی صلح** که توسط گروه نان و عروسک به سرپرستی پیتر شومان در آوریل ۱۹۶۹ بر علیه جنگ ویتنام در آمریکا برپا شد. این گروه به جشن هنر شیراز نیز دعوت شد.

ویژنال[۵۲۴] و شرکت پِرکلی استیج[۵۲۵] (در کالیفرنیا)؛ شرکت اُترابانداز[۵۲۶] (در لوییزیانا) و گروه کیمبریج[۵۲۷] (در ماساچوست).

تعدادی از تئاترهای آلترناتیو یا «جایگزین» از دل جنبشهای دهه‌ی ۱۹۶۰ برخاستند که در آن سالها غالباً «تئاترهای رادیکال» یا افراطی نامیده می‌شدند. در میان این‌گروه‌ها تئاتر برد اند پاپت[۵۲۸] (نان و عروسک) از نظر هنری شایسته‌تر از همه‌بود. این‌گروه‌ در سال ۱۹۶۱ توسط پیتر شومان[۵۲۹] تأسیس شد و تا ۱۹۷۰ در شهر نیویورک مستقر بود و پس از آن ورمونت را به عنوان محل استقرار برگزید. این گروه با استفاده از عروسکهایی با اندازه‌های مختلف، بازیگران و داستانهایی براساس اساطیر، کتاب مقدس، و افسانه‌های بسیار مشهور بر آن است تا عشق، احسان و انسانیت را رواج دهد و زشتیهای ماده‌گرایی و تزویر را نهی کند. تئاترهای افراطی‌ دیگری که حائز اهمیتند عبارتند از گروه میمِ سانفرانسیسکو[۵۳۰] (که در ۱۹۵۹ توسط آر. جی. دیویس[۵۳۱] برای اجرای نمایشهای صامت به وجود آمد، در ۱۹۶۶ رادیکال شد و دیویس را کنار گذاشت و به نمایشهای تحریك‌آمیز و تبلیغاتی درباره‌ی مسائل به شیوه‌یی کاملاً کاریکاتوری پرداخت)؛ اِل تئاترو کامپه‌سینو[۵۳۲] (در ۱۹۶۵ توسط لوییس والدِز[۵۳۳] پایه‌ریزی شد تا وضع کارگران انگورچین کالیفرنیا را به نمایش بگذارد و پس از آن با نمایشهای خود غرور مکزیکیهای آمریکایی‌الاصل را نواخت)؛ و تئاتر فری‌ساترن یا تئاتر آزاد جنوب[۵۳۴] (که در ۱۹۶۳ – ۱۹۶۴ توسط گیلبرت موزِز[۵۳۵] و جان اُنیل[۵۳۶] تأسیس شد تا جنبش حقوق ملی را تقویت کند). در طول دهه‌ی ۱۹۶۰ عده‌یی نیز به تئاتر «چریکی[۵۳۷]» علاقه‌مند شدند ــ که شبیه به گردهم‌آیی یا رویداد بود و در آن قطعاتی کنایه‌دار به شیوه‌یی بدیهه‌سازانه، خلاصه، مختصر و مفید و جالب توجه برای جلب توجه تماشاگران به مسائلی خاص ارائه می‌شد. با تغییر اوضاع اقتصادی آمریکا در دهه‌ی ۱۹۷۰، تئاتر چریکی به‌سرعت ناپدید شد و تئاترهای افراطی تازگی‌ی خود را از دست داد، اما بر تعداد گروه‌های جایگزین افزوده شد.

یکی از امیدبخش‌ترین تحولات تئاتری پس از ۱۹۶۰، پیدایی‌ی جنبش نیرومند تئاتر سیاهان بود. تئاتر نورسته‌ی سیاهان با پیشگامان خود تفاوت فاحشی داشت چرا که اصالت خود را به عنوان سیاهپوست پذیرفته بود و مایل نبود به خاطر رضایت سفیدپوستان، سیمای دلخواه آنها را بگیرد. این جنبش در ۱۹۶۳ با





**تصویر ۶۶.۱۹.** (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی **امید بزرگ سفید**، که در آرنا استیج در فصل نمایشی ۱۹۶۷ – ۱۹۶۸ با شرکت جیمز ارل جونز و جین الکساندر اجرا شد.

گروه تئاتر آزاد جنوب آغاز شد و در ۱۹۶۴ توسط لوروآ جونز[۵۳۸] و دیگر پایه‌گذارانِ مدرسه‌ی مجموعه‌ی نمایشی‌ی هنرمندان سیاهپوست[۵۳۹] در نیویورك قوت گرفت. هرچند سازمان اخیر به خاطر افراط در برخی از نمایشهای خود به‌زودی از کمك مالی‌ی دولتی محروم شد، اما اینهمه مقدمه‌یی شد تا گروه‌های دیگرِ سیاهپوستی در سراسر آمریکا سر برآورند. در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ بیش از چهل گروه از این دست مشغول تهیه‌ی نمایش بودند که از میان آنها سه گروه اهمیت ویژه‌یی داشتند: شرکت گروه سیاهان[۵۴۰] (NEC) در ۱۹۶۸ در نیویورك تأسیس شد و به سرپرستی‌ی داگلاس ترنر وارد[۵۴۱]، رابرت هوکز[۵۴۲]، و جرالد اس. کرون[۵۴۳] پهنه‌ی گسترده‌یی از نمایشها را که برای سیاهپوستان پرمعنا بود، اما لزوماً توسط سیاهپوستان نوشته نشده بود، تهیه کرد. کیفیت آثار این گروه در مجموع بالا بود، اما غالباً متهم شده است که چندان هم به مسئله‌ی سیاهان نپرداخته، گو اینکه این اتهام در سالهای اخیر رفع شده است. با این‌حال در میان سه گروه معتبر سیاهان این تنها گروهی است که به عنوان نیرویی قابل توجه پابرجا است. تئاتر نوین لافایت[۵۴۴]، دومین گروه نیرومند سیاهان، در ۱۹۶۷ توسط رابرت مکبث[۵۴۵] تأسیس شد و همچون مرکزی فرهنگی در هارلم[۵۴۶]، فعالیت کرد. این گروه پس از ۱۹۶۹ اعتبارات مالی‌ی چندی به دست آورد تا صرف ترویج نمایشنامه‌هایی درباره‌ی زندگی‌ی سیاهپوستان آمریکا کند. این سازمان ضمناً توسط یك دفتر اطلاعاتی و نیز توسط مجله‌ی تئاتر سیاهان[۵۴۷]، مرکزی برای مبادلات گروه‌های نمایشی‌ی سیاهان شد. متأسفانه این سازمان به واسطه‌ی اختلافات درون گروهی در ۱۹۷۳ تعطیل شد. هیچ‌یك از اعضای این گروه‌ها به اندازه‌ی لوروآ جونز (که امروز ایمامو امیری برکه[۵۴۸] خوانده می‌شود) جدایی‌طلب نبودند، زیرا او خود را به‌کلی از سفیدها جدا کرد و گروه خانه‌ی روان[۵۴۹] را در منطقه‌ی نیو آرك به راه انداخت و خود را وقف ترویج فرهنگ سیاهپوستی کرد. این سه گروه انبوه عظیمی از گروه‌های کوچك را که غالباً قادر به ادامه‌ی راه نبودند، به دنبال آورد. به هر حال در نیمه‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰ شرکتهای سیاهپوستی‌ی متعددی در ایالات متحده وجود داشتند که غالب آنها از طریق انجمن تئاتر سیاهپوستان[۵۵۰] پیوند می‌خوردند.

خیزش فعالیتهای تئاتری‌ی سیاهان موجب افزایش فرصتهایی برای بازیگران سیاهپوست شد و چهره‌هایی چون جیمز ارل جونز[۵۵۱]، روبی دی[۵۵۲]، دیانا



تصویر ۶۸.۱۹. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی پرلی پیروز است نوشته‌ی اُسی دیویس که توسط سیاهپوستان اجرا شده است

تصویر ۶۷.۱۹. (*) [illegible] مربوط به نمایشنامه‌ی امپراتور جونز [illegible]



سندز[۵۵۳]، کلودیا مك‌نیل[۵۵۴]، آسی دیویس[۵۵۵]، رُسکو ـ لی‌براون[۵۵۶]، موزِز گان[۵۵۷]، رابرت هوکز[۵۵۸]، ران اُنیل[۵۵۹]، کلیفتُن دیویس[۵۶۰] و سیسلی تیسُن[۵۶۱] سربرآوردند، و کارگردانهایی چون مایکل شولتز[۵۶۲]، رابرت مکبث، لوید ریچاردز[۵۶۳] و ملوین وان پیبِلز[۵۶۴] نام‌آور شدند. به‌علاوه هر سال بر تعداد درام‌نویسان سیاهپوست افزوده شد. برخی از درام‌نویسان سیاهپوست از جمله هَنسبِری، جونز، بالینز، وارد، اِلدر، واکِر و گوردُن نمونه‌وارند.

خانم لورِن هَنسبِری[۵۶۵] (۱۹۳۰ – ۱۹۶۵) با نمایشنامه‌ی رویش در خورشید[۵۶۶] (۱۹۵۹) مورد توجه قرار گرفت، درامی سوزناك درباره‌ی یك خانواده‌ی سختکوش در شیکاگو که رؤیاهایشان بر باد می‌رود اما در فرایند کار سخت ارزش می‌یابند. خانم هَنسبِری پیش از مرگ تنها یك نمایش دیگر به نام نشانه‌هایی در پنجره‌ی سیدنی بروستین[۵۶۷] (۱۹۶۴) به پایان رساند که داستان سیاهپوست آمریکایی‌ی آرمانگرایی است که چندان خود را مشغول داشته که قادر به درك مسائل خانواده‌ی خویش نیست. برخی از آثار نیمه تمام خانم هنسبری توسط شوهرش رابرت نمیرُف[۵۶۸] تکمیل شد.

لوروآ جونز (ایمامو امیری بَرَکه، ۱۹۳۴ – ....) یکی از مهمترین نویسندگان سیاهپوست آمریکایی است، زیرا علاوه بر کیفیت بالای آثارش خود پایه‌گذار جنبش



نویسندگان سیاهپوست شد که پیش از آن گرایشی به پذیرش تفاوت خود با سفیدپوستان نداشتند و اعتنایی به بازیابی‌ی هویت خویش نمی‌کردند. او در آثار نخستین خود از جمله مستراح[۵۶۹] (۱۹۶۴) و مرد هلندی[۵۷۰] (۱۹۶۴)، روابط سیاهپوستان و سفیدپوستان را مورد توجه قرار داده است ــ که غالباً با حس همدردی ،گاه تلخ، اما با تفاهم و شفقت بسیار نوشته شده‌اند. جونز پس از دهه‌ی ۱۹۶۰ به طور روزافزونی ضدسفید شد و این برخورد را در آثاری چون خانه‌یی بر کشتزار[۵۷۱] و مرگ مالکلُم ایکس[۵۷۲] منعکس کرد. یکی از نیرومندترین آثار اخیر او، کشتی‌ی بردگان[۵۷۳] (۱۹۶۹)، تجربه‌ی سیاه‌پوست بودن را از روزگاری که در آفریقا به‌سر می‌بردند تا زمان ما دنبال می‌کند و می‌کوشد تا اتحاد سیاه‌پوستان و طرد کامل سفیدپوستان را مطرح کند.

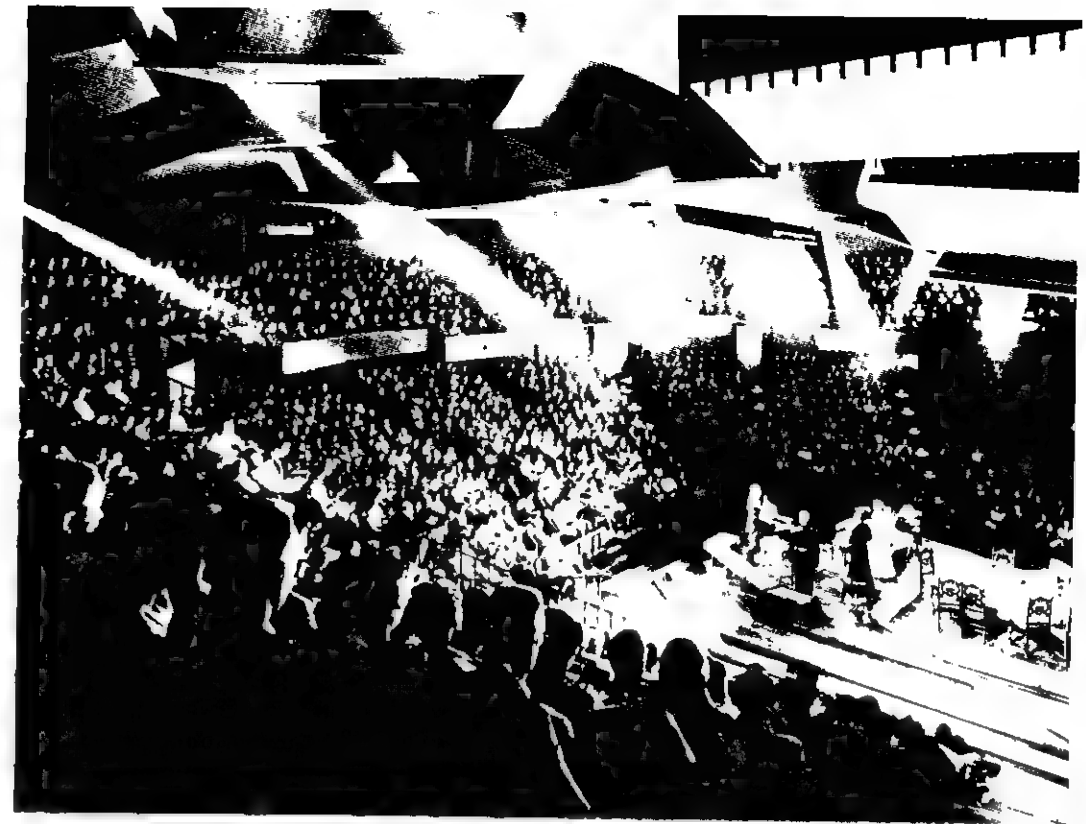
یکی از پربارترین نویسندگان سیاهپوست اِد بالینز[۵۷۴] (۱۹۳۵ – ....) نام دارد. بالینز نخست به عنوان نویسنده‌ی عضو تئاتر نوین لافایت و ویراستار مجله‌ی

تصویر ۶۹.۱۹. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی سیاه رود نوشته‌ی جوزف ا. واکر، چنان که در شرکت گروه سیاهان اجرا شد (۱۹۷۲).



تئاتر سیاهان به کار پرداخت و از ۱۹۷۱ تا ۱۹۷۳ به معاونت تئاتر نوین لافایت منصوب شد. پس از ترك این تئاتر، سرپرستی‌ی کارگاه نمایشی را در تئاتر عمومی‌ی جوزف پاپ برعهده گرفت. آثار او از نظر موضوع متفاوتند اما در توجه و افتخار به سیاهپوست بودن مشترکند. در حال حاضر (۱۹۷۶ م.) بالینز در حال نوشتن مجموعه‌یی گسترده درباره‌ی زندگی‌ی سیاهانِ دِر مناطق صنعتی‌ی شمال و غرب آمریکا است و نمایشنامه‌های در فصلِ شراب[۵۷۵] و زمستانِ نیوانگلند[۵۷۶] از این مجموعه با موفقیت بسیار به صحنه رفته‌اند. یکی از آماج اولیه‌ی بالینز سیاهپوستان روشنفکرنما هستند و این امر در نمایشنامه‌های کاکا سیاه الکترونیکی[۵۷۷] (۱۹۶۸) و شوهر پیر کلارا[۵۷۸] (۱۹۶۵) از او نمایان است، گو اینکه نمایشنامه‌ی دوم بیشتر بر آن است که زندگی چگونه زنی را واداشته تا مسئولیتی را که دیگران از آن شانه خالی کرده‌اند بر دوش بگیرد. آثار دیگر بالینز عبارتند از آغل خوك[۵۷۹] (۱۹۷۰) و بردن میس جینی[۵۸۰] (۱۹۷۵). در میان نویسندگان سیاهپوست معاصر ما اِد بالینز احتمالاً شایسته‌ترین است.

شرکت گروه سیاهان (NEC) با اجرای آثار وارد، اِلدر و واکِر موفقیت بسیاری به دست آورد. داگلاس ترنر وارد[۵۸۱] کارگردان هنری‌ی «NEC» با نمایشنامه‌هایی چون روز غیبت[۵۸۲] (۱۹۶۷) و روز حساب[۵۸۳] (۱۹۶۹) کاریکاتوری بزرگ از سیاهانی که سفیدپوستان را دست‌کم گرفته‌اند ساخته و بر آن است که سیاهان وادار شده‌اند برای بقای خود به ریاکاری روی آورند. لون اِلدرِ سوّم[۵۸۴] سرپرست برنامه‌های درام‌نویسی‌ی «NEC» تنها با یك نمایشنامه به شهرت رسید. تشریفات مردان پیر و تاریك[۵۸۵] (۱۹۶۹) که نمایشنامه‌ی



تصویر ۷۰.۱۹. نمای داخل تئاتر تیرون گاتری در مینیاپولیس. صحنه‌ی گود و جایگاه پله‌دار تماشاگران قابل توجه است. در این عکس نمایشنامه‌ی سه خواهر اثر چخوف در ۱۹۶۳ به کارگردانی سر تیرون گاتری در حال اجرا است.

شورانگیزی است درباره‌ی زندگی در هارلم، و شخصیتهای نمایش با اجرای مراسم می‌کوشند وضع فلاکتبار خود را فراموش کنند. یکی از بزرگترین موفقیتهای تئاتر «NEC» با نمایشنامه‌ی سیاه رود(۵۸۶) (۱۹۷۲) نوشته‌ی جوزف ا. واکر(۵۸۷) به دست آمد که در آن به سه نسل از یك خانواده‌ی سیاهپوست در هارلم می‌پردازد و بر آن است تا یك اودیسه‌ی سیاه بسازد. این نمایشنامه بدون تردید درامی منازعه‌جو درباره‌ی وظایف نژادی و ریشه‌یی است و درباره‌ی لزوم اقدام و عمل در این باب جدل می‌کند. نقطه‌ی اوج این درام شعری است به نام «سیاه رود» که پدر پیر و الکلی شصت‌ساله‌یی سروده است. این شعر به شیوه‌یی استعاری به جویباری آفریقایی اشاره دارد که راه درازی می‌پیماید تا به هارلم برسد.

چارلز گوردُن با نمایشنامه‌ی جایی برای کسی شدن نیست (۱۹۶۹) مورد توجه قرار گرفت و جایزه‌ی پولیتزر را ربود. این نمایشنامه درباره‌ی مرد سیاهپوستی است که می‌کوشد مافیای(۵۸۸) خودش را به راه اندازد و نقشه‌هایش آبستن خشونتند. شخصیتهای این نمایشنامه و روابط متقابلشان قوت ویژه‌یی به آن داده است.

نمایشنامه‌نویسان سیاهپوست دیگری که ذکرشان ضرورت دارد عبارتند از ریچارد وسلی(۵۸۹)، بِن کالدوِل(۵۹۰)، ران میلنر(۵۹۱)، اُسی دیویس، اِدریان کندی(۵۹۲)، ملوین وان پیبل، تد شاین(۵۹۳)، فیلیپ هِیزدین(۵۹۴)، وینِت کارول(۵۹۵) و للی لی(۵۹۶). در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ تأکید نمایشنامه‌های سیاهپوستان از





مقایسه‌های منفی‌بافانه با سفیدپوستان به بررسی‌ی سیاهان در ارتباط با سیاهان دیگر تغییر جهت داد. آنچه مایه‌یی خوشحالی است این است که تئاتر و درام سیاهان برای نخستین‌بار در تاریخ آمریکا پایگاهی مستحکم یافته و برای خود آینده‌یی فراهم ساخته است.

علاوه بر سیاهان گروه‌های بومی‌ی دیگری، بویژه مردم پورتوریکو، مکزیکیهای آمریکایی، و بومیهای آمریکایی، در دهه‌ی ۱۹۷۰ توجه روزافزونی به تئاتر خود یافتند. بسیاری از این تئاترها بر آن بودند تا فعالیتهای اجتماعی و فرهنگی‌ی خود را رواج دهند و با حوزه‌ی فرهنگی‌ی خود ارتباط نزدیکتری برقرار کنند. در این دوران تئاترهای دیگری نیز، با انگیزه‌های گوناگون، برای پاسخ به نیازهای زنان، همجنس‌بازان، و گروه‌های اقلیت دیگر برپا شدند.

دهه‌ی ۱۹۶۰ شاهد بزرگترین گسترش تئاتر آمریکایی به خارج از نیویورك بود؛ گسترشی که از سده‌ی نوزدهم بی‌سابقه بوده است. نخستین انگیزش در این راستا در ۱۹۵۹ از جانب بنیاد فورد(۵۹۷) به راه افتاد. در این سال بنیاد فورد اعتبارات قابل توجهی را به تعداد کثیری از شرکتهای کوچك که توانسته بودند در شهرهای کوچکی که در سراسر ایالات متحده‌ی آمریکا پراکنده‌اند روی پای خود بایستند اختصاص داد. این حمایت مالی به گروه‌هایی نظیر تئاتر آلی در هوستُن(۵۹۸)، آرِنا استیج در واشینگتُن(۵۹۹) و کارگاه بازیگران در سان‌فرانسیسکو(۶۰۰) امکان داد تا کاملاً حرفه‌یی کار کنند و ثباتی نسبی بیابند. حرکت به سوی تئاترهای مستقر محلی بار دیگر توسط تیرون گاتری نیروی بیشتری گرفت و آن هنگامی بود که علاقه‌ی خود را به حمایت از تئاتری در مینیاپولیس اعلام کرد. در ۱۹۶۳ هنگامی که تئاتر او در این شهر گشایش یافت شهرهای دیگر را هم به فکر تأسیس چنین تئاترهایی انداخت. در ۱۹۶۶ تئاترهای محلی چندان زیاد شدند (حدود سی‌وپنج) که برای نخستین‌بار در سده‌ی بیستم بازیگران آمریکایی در شهرهای دیگر بیش از نیویورك استخدام می‌شدند. این گروه‌ها نیز مانند تئاترهای دولتی‌ی اروپایی به اجرای مجموعه‌هایی از نمایشنامه‌های کلاسیك و آثار موفقِ روز بیش از اجرای آثار تازه تمایل نشان می‌دادند. اما به خلاف آنها بودجه‌ی تضمین شده‌ی سالانه‌یی نداشتند.

توجه مقامات دولتی به حمایت و ترویج تئاتر در ۱۹۶۵ جلب شد. در این سال دولت فدرال قانونی را برای تأسیس بنگاه ملی‌ی حمایت از هنر(۶۰۱) به تصویب رساند و این مرکز به هر گروه یا طرحی که ظرفیت کافی برای جذب مردم داشت کمك مالی‌ی مناسبی اختصاص می‌داد. از آن پس تمایل دولتی برای حمایت از هنر روز به روز افزایش یافته است، گو اینکه این کمکها به نسبت ابعاد و جمعیت آمریکا بسیار ناچیزند. دولت فدرال همچنین ایالات آمریکا را به تأسیس انجمنهای هنری تشویق کرده و در نتیجه در حال حاضر در غالب ایالات آمریکا مقامی رسمی برای یاری و تشویق هنر وجود دارد. بسیاری از این مراکز امروزه مبلغی را در راه تئاتر صرف می‌کنند. علاوه بر اینها انجمنهای محلی اعضای وابسته‌یی دارند که با هماهنگی‌ی این مراکز به تئاتر کمك می‌کنند. به رغم همه‌ی پیشرفتهایی که حاصل شده تنها معدودی از تئاترهای محلی منبع مالی‌ی تضمین شده‌یی دارند (چنان که در اروپا معمول است) و به ندرت قادرند برنامه‌ریزی‌ی درازمدت بکنند. بنابراین تئاترهای محلی با تناوبهای مختلفی به کار پرداخته یا به کلی تعطیل شده‌اند. هنوز، در ۱۹۷۶، حدود پنجاه تئاتر محلی از

این دست در خارج از نیویورک فعالیت دارند.

شرکتهای محلی هر روز بیشتر از روز پیش مورد توجه نمایشنامه‌نویسان قرار می‌گیرند چرا که سختگیری‌ی آنها بسیار کمتر از تئاترهای برادوی است. گروه‌های محلی معمولاً در اندیشه‌ی نمایشهای پراجرا نیستند و همچنین انتظار ندارند که با یك نمایش به توفیق برسند یا شکست بخورند؛ بنابراین، قادرند بیشتر خطر کنند. برخی از این شرکتهای محلی از جمله ــ آرِنا استِیج واشینگتن، لانگ وارف[۶۰-۲] در نیوهیون و مرکز تئاتر[۶۰-۳] دالاس ـــ بویژه فرصتهای خوبی برای نویسندگان جوان فراهم آورده‌اند.

در طول دهه‌ی ۱۹۶۰ دانشگاه‌ها نیز به کار تهیه‌ی نمایش کشیده شدند و تعدادی از آنها تئاتر ویژه‌ی خود را به راه انداختند. انجمن تئاترهای دانشگاهی[۶۰-۴] در حال حاضر حدود پنجاه گروه عضو دارد که از گروه‌های کاملاً حرفه‌یی تا گروه‌های مرکب از دانشجویان را در بر می‌گیرند.

دوران پس از ۱۹۶۰ دوران نوآوری، تجربه، رشد و تغییرات بزرگ در تئاتر آمریکا به شمار می‌رود ـــ دورانی که سرشار از زندگی و نیز اضطراب بود. اما در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، عدم اطمینان تقریباً بر همه‌ی جنبه‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، آموزشی و هنری‌ی زندگی‌ی آمریکایی سایه افکند، و هوای تردید و دودلی دمیدن گرفت، هوایی که هنوز (در ۱۹۷۶) چشم‌اندازهای ما را مبهم کرده است.

## مؤخره

گفتگو در باب آینده‌ی تئاتر تنها بر حدس و گمان استوار است چرا که برای پیشگویی‌ی دقیق آینده باید قادر به پیش‌بینی‌ی سیر حوادث بود. تئاتر مغرب زمین همواره آیینه‌ی نظرگاه‌های متغیر درباره‌ی انسان و جهان او بوده است. از این‌رو با تغییر فرایافتهای روانشناسی، اخلاق، جامعه‌شناسی، و سیاست، تئاتر نیز تغییر کرده است. چه بسیار نوآوریها که امروز پراهمیت می‌نمایند و در آینده به یاد فراموشی سپرده شوند، چرا که شاید آغاز ناصوابی داشته‌اند، و در عوض چه‌بسا دستاوردهایی که ذکری از آنها در این کتاب نرفته اما با بازنگری‌ی دوباره در آینده به عنوان پیشاهنگان تئاتر آینده ارزیابی شوند. تاریخ مدام بازنویسی می‌شود زیرا ما همواره گذشته را در دورنمای امروز نظاره می‌کنیم و با هر تغییری که در ارزشها و علائقمان پدید می‌آید برآوردمان از گذشته تغییر می‌کند. این بر عهده‌ی فرایافتهای آینده‌ی انسان است ــ اینکه چگونه موجودی است، چگونه باید مورد توجه او قرار گرفت، چگونه از یك شخصیت، اخلاق، جامعه یا یك آرمان سیاسی حمایت می‌کند ــ که راستای تئاتر و درام آینده را تعیین کند. اما تاریخ همواره آنجاست تا زندگی شود، تا نوشته شود.



## نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

تاریخ تا حدود بسیار، براساس آن چیزی نوشته می‌شود که ما آن را «اجماع» یا توافق عام می‌نامیم؛ بدین‌معنی که مورخِ هر دوره‌یی کم‌وبیش بر آن بوده است تا با موضوعات و حوادث عمده و پراهمیت دوران خود هم‌آواز باشد و بر آنها متمرکز شود. این بدان‌معنا نیست که همواره میان تاریخ‌نویسان اجماع وجود داشته یا موضوع مورد تمرکز هرگز از نسلی به نسل دیگر تغییری نیافته. اما راست است که وقتی نظرگاه یا رهیافتی پذیرفته شد گرایش به آن دارد که قاعده یا الگو شود. در تاریخ تئاتر چنین گرایشی را به نحو بارز می‌توان در آمریکا یافت، جایی که در آن قرع و انبیق نظریه‌های فرهنگی تأمین کننده‌ی کلیه‌ی مواد اولیه‌ی جریانات عمده‌ی صحنه‌های انگلیسی‌زبان بود. اگرچه این جنبه‌ی تئاتر آمریکایی اهمیت بی‌چون و چرایی دارد و حتی باید گفت در درجه‌ی اول اهمیت است، اما از طرف دیگر سیره‌ی «اجماع» گرایی‌ی آمریکاییها مانعِ رشد غنای چند فرهنگه‌ی ملت آمریکا شده است. از این‌رو اکثریت ما از سنن تئاتری‌ی بومیان آمریکایی (سرخپوستان)، مکزیکیهای آمریکایی، چینیهای آمریکایی، یا ژاپنیها و مذاهب متعدد دیگری که سهم عمده‌یی در تمامیت میراث تئاتری‌ی ما بر عهده دارند کم می‌دانیم (یا می‌خواهیم بدانیم). از دهه‌ی ۱۹۶۰ به رهیافت اجماع‌گرایانه در تاریخ به‌شدت حمله شده و کوششهای روزافزونی در راه گسترش تحقیقات تاریخی صورت گرفته است و تازه، این گرایشها به تمامی در تاریخ تئاتر وارد نشده‌اند، و تا چنین است، غنای فرهنگ ویژه‌ی ما به تمامی بر ما روشن نخواهد شد.

مبارزه با «تئاتر عام» شاخص دیگرِ دهه‌ی ۱۹۶۰ بود. در این راه هیچ گروهی به اندازه‌ی لیوینگ تیاتر قاطعیت نداشت. مبارزه‌ی این گروه در نمایشِ بهشت امروز (۱۹۶۸) به اوج خود رسید که آن را «عروجی عمودی به سوی انقلاب دائم» توصیف کرده‌اند. برجسته‌ترین جنبه‌ی این نمایش، یعنی تقابل مستقیم با تماشاگر، به خوبی فهم نشد چرا که تماشاگران را در نقش مانعی در مقابل انقلاب قرار داده بود. در اینجا فرازی از روایت چاپ شده‌ی نمایشنامه را می‌آوریم:

> تقابل [با تماشاگر] کوششی است در راه تعریف و لذا فهمیدن خصوصیات توده‌ی سد کننده (تماشاگر) و نیز یافتن حرکتی که می‌تواند مانع را از میان بردارد. توده‌ی سد کننده همان تقدس فرهنگ است که با یورشی زیبایی شناسانه کنار می‌رود؛ و در پایان همچون گرفتگی‌ی لوله با یك فشار باز

می‌شود. تقابلها راهنماهای ارتباطی‌ی بازیگر و مردم در هر مرحله‌یی از گشت ما بشمار می‌روند. مقاومت در برابر تغییرات انقلابی به مثابه مانع است. فرمی که برای بازیگر طراحی شده همچون نیرویی استراتژیك به او قدرت می‌دهد تا مانع را بردارد، یعنی دگرگون کند.

بهشت، امروز، کار جمعی‌ی لیوینگ تیاتر، به کتابت جودیت ملینا و جولین بك (نیویورك، وینتیج بوکز، ۱۹۷۱)، صفحات ۱۱-۱۲

یکی از هدفهای عمده‌ی اهل تئاتر از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد کشف آن چیزی بود که برای «تئاتر» واقعاً حیاتی است. این جست‌وجو به بهترین وجه در فرایافت گروتُفسکی از «تئاتر فقیر» خلاصه شده است:

> ما با حذف تدریجی‌ی چیزهای غیرضروری به این نتیجه رسیدیم که تئاترِ بدون آرایش، بدون لباس و «صحنه‌ی غیرارادی»، بدون یك مکان ویژه‌ی اجرا (صحنه)، بدون نورپردازی و افکت و غیره می‌تواند وجود داشته باشد. اما بدون ارتباط مفهوم‌دار، مستقیم، صادقانه و زنده‌ی بازیگر و تماشاگر نمی‌تواند وجود داشته باشد. اگر این رهیافت با وسواس به آزمون درآید، غالب عقاید رایج در باب تئاتر باطل خواهد شد. تجربیات ما با نظریه‌ی تئاتر به مثابه ترکیب و تلفیق هنرهای گوناگون به مقابله برخاسته است ... این «تئاتر ترکیبی[605]» یعنی تئاتر معاصر را «تئاتر غنی» می‌خوانند — آری، غنی در نقصان.

یرژی گروتُفسکی، به سوی تئاتر فقیر (نیویورك، سیمون و شوستر[604]، ۱۹۶۸)، صفحه‌ی ۱۹

در عصر فضا همه‌ی دستاوردهای تکنولوژی برای مقاصد تئاتری نیز به کار گرفته شد، مرز میان هنرها درهم شکست و انواع گوناگون رویدادهای مولتی‌مدیا شکوفا شد. شاید یوزف سوُبودا مشهورترین هنرمندی باشد که کوشید حوزه‌ی بیانی‌ی تئاتر را از طریق وسایل تکنولوژی گسترش دهد. در اینجا پاره‌هایی از گفته‌های او را درباره‌ی اجرای اینتولرانتزا[607] اثر لوییجی نونّو[608] که در ۱۹۶۵ در بوستُن نمایش داد، می‌آوریم:

> من به جای فیلم از تکنیکهای تلویزیونی استفاده کردم، بدین‌ترتیب که تصاویر تلویزیونی را بر پرده‌های متعددی در صحنه انداختم .... ما قادر بودیم صحنه‌های مختلفی را که در استودیوهای کمکی اجرا می‌شدند به طور همزمان به یك مکان منتقل کنیم. این استودیوها کیلومترها از صحنه فاصله داشتند. همه‌ی این استودیوها توسط گیرنده‌های صدا و تصویر به یکدیگر می‌پیوستند. بدین‌سان بازیگران قادر بودند برنامه‌های تلویزیونی را در ارتباط با کار خود قرار دهند، زیرا بازیگرانِ استودیو می‌توانستند آنچه را در صحنه اتفاق می‌افتاد ببینند، و ... بازیگرانِ صحنه نیز با وقایع استودیوها هماهنگ شوند. برنامه‌ی راهنمای صحنه‌ها (کُنداکتور) در این شیوه به گرداننده‌ی مطلقِ ضرباهنگِ نمایش بدل می‌شد ...

یارکا بوریان[609]، طراحی‌ی صحنه‌ی یوزف اسوُبودا[610] (میدل تاون، کانه تیکت: انتشارات دانشگاه وِسلیان[611]، ۱۹۷۱)، صفحه‌ی ۱۰۳.

در دهه‌ی ۱۹۷۰ دیگر جوش و خروشِ دهه‌ی ۱۹۶۰ رنگ باخته بود. مارگارت کرویدن[612] علت آن





را به ما می‌گوید:

> تئاتر این دوره همچون جنبشی می‌نمود که از صفات گوناگون شخصی تشکیل شده باشد و همین صفتِ شخصی بویژه خود به مثابه‌ی شیوه‌یی هنری تلقی می‌شد. در این راه برخی هدف اولیه‌ی خود را، مبنی بر ساختن تئاتری بومی، از یاد بردند و در تاروپود انواع مُدها و خودنمایی‌ها گرفتار آمدند ... و چنین شد که تکنیکهای تجربه نشده به فلسفه‌های هضم ناشده چسبانده شدند؛ نظریه‌های گشتالت‌ترایی با نظریه‌های آر. دی. لنگ[613]؛ سیاست برخورد مستقیم با رهیافتِ آرتو؛ فرضیه‌ی گسترش آگاهی با یوگا؛ خود انگیختگی با تمریناتِ منضبط؛ مرادگرایی با زندگی‌ی اشتراکی؛ و اختلاط و آشوب با ساده‌گرایی در آمیخت.
>
> مسئله‌ی اصلی ... اتکای تجربه‌گرایان به بیان خویشتن بود و این امر همچون قاعده‌یی زیبایی‌شناسانه — آن مرام رمانتیك کهن — انگاشته می‌شد. و بیانِ ضمیر خویشتن پاسخی بود که در مقابل همه‌ی پرسشهای هنری داده می‌شد و برای پنهان کردن عقاید کم ژرفا و فنون نمایشی‌ی غیر قابل اجرا به کار می‌رفت .... این گرایشها موضوع‌گرایی‌ی (سوبژکتیویسم[614]) شدیدی را تقویت می‌کرد و ... موج ضد روشنفکری‌ی نوینی را می‌پرورد ....

**مارگارت کرویدن، عاشقان و شاعران (۶۱۵)؛ تئاتر تجربی‌ی معاصر (نیویورك: مك گروهیل، ۱۹۷۴)، صفحه‌ی ۲۸۹.**

هیلتن کرامر[616] درباره‌ی حال و هوای حاکم بر اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ می‌نویسد:

> اندیشه‌ی هنر آوان - گارد که در دهه‌ی ۱۹۶۰ چنان پایگاه والایی به دست آورده بود، دیگر چندان پذیرش بی‌چون و چرایی ندارد ...
>
> اشتیاق به شگفت‌انگیزی و نوآوری، به تکان دادن و توفان کردن، به اهانت بر تماشاگر و به وسیله‌ی بیان، به روشنی کاهش یافته اما سراسر ناپدید نشده است. سلیقه‌ی امروز وضوح و تفاهم می‌جوید، زیبا و مفهوم می‌جوید، داستان و نغمه و گیرایی و فریبندگی و عاشقانگی و دریافت فوری و مستقیم می‌جوید ... چرا که وظیفه‌ی هنر لذت بخشیدن است نه مشاجره‌ی اخلاقی.
>
> آیا این بدان معنا است که نوآوریهای دهه‌ی ۱۹۶۰ بی‌که ردپایی برجا گذارند ناپدید شده‌اند؟ به هیچ‌وجه، اما اگر مانده‌اند .... با نهادهای مستقر در جامعه انطباق یافته و کاربردی همگانی‌تر و بی خطرتر یافته‌اند.

«در جست‌وجوی چیزهای مهجور — عکس‌العملِ جاری در هنرها[617]»، روزنامه‌ی نیویورك تایمز، ۲۳ مه ۱۹۷۶، صفحات ۱ و ۲۵.

یکی از راه‌های بررسی‌ی تاریخ تئاتر معاصر خواندن مجله‌ها و روزنامه‌هایی است که نمایشها، تجربه‌ها و نظریه‌های جاری را گزارش می‌کنند. این امر بویژه برای همگام شدن با تئاتر معاصر اهمیت فراوان دارد، چرا که کتابها برای نقل و انتشار این وقایع حداقل یك سال وقت لازم دارند. در پایان کتابشناسی‌ی این کتاب فهرست برخی از انتشارات مفید آمده است.

برای مطالعه‌ی تاریخ تئاتر معاصر شاید دیدار از نمایشهای موجود مهمتر باشد چرا که آنچه امشب بر صحنه می‌بینیم بخشی از تاریخ فردا است. گزارشهای تاریخی به‌ندرت قادرند طراوتِ یك مشاهده‌ی شخصی را دربر داشته باشند.

## زیرنویسهای فصل ۱۹

۱. Martin Luther King
۲. Ivo Chiesa
۳. Aldo Trionfo
۴. Romolo Valli
۵. Rina Morelli
۶. Paolo Stoppa
۷. Dario Fo
۸. He Had Two Pistols With Black and White Eyes
۹. agit-prop
۱۰. Mistero Buffo
۱۱. We're All in the Same Boat-But That Man Over There, Isn't Our Employer?
۱۲. Colletive Theatral della Commune
۱۳. Luca Ronconi
۱۴. Orlando Furioso
۱۵. Edoardo Sanguineti
۱۶. Lodovico Ariosto، ر. ك. جلد اول، فصل ششم. م.
۱۷. XX
۱۸. Oresteia
۱۹. The Barber of Seville
۲۰. Utopia
۲۱. The Birds
۲۲. Carlo Terron
۲۳. Federico Zardi
۲۴. Franco Brusati
۲۵. Giuseppe Patroni-Griffi
۲۶. Contemporary Theatre
۲۷. Oleg Yefremov
۲۸. Oleg Tabakov
۲۹. Yevgeny Schwarz
۳۰. The Naked King
۳۱. The Emperor's New Clothes
۳۲. The Shadow
۳۳. The Dragon
۳۴. Tomorrow's Weather
۳۵. Shatrov
۳۶. Autotown
۳۷. Zakharov
۳۸. Moscow Theatre of Drama and Comedy
۳۹. Taganka
۴۰. Yuri Lyubimov
۴۱. All-Union Society of Theatre Workers
۴۲. Fasten Your Seat Belts
۴۳. G. Baklanov
۴۴. Anatoly Efros
۴۵. Alexander Tychler
۴۶. Nisson Chifrine
۴۷. Evgeny Kovalenko
۴۸. Alexander Vassiliev
۴۹. Yuri Pimenov
۵۰. B. R. Erdman
۵۱. I. G. Sumbatashvili
۵۲. M. S. Saryan
۵۳. Josef Svoboda
۵۴. E. F. Burian
۵۵. Miroslav Kouril
۵۶. multimedia
۵۷. Prague Institute of Scenography
۵۸. Alfred Radok
۵۹. Polyekran
۶۰. Laterna Magika
۶۱. Brussels World's Fair
۶۲. Prague National Theatre
۶۳. State Theatre Studio
۶۴. Theatre Behind the Gate
۶۵. Otomar Krejča



۶۶. The Cinoherni
۶۷. Jaroslav Vostry
۶۸. Václav Havel
۶۹. The Garden Party
۷۰. The Memorandum
۷۱. The Conspirators
۷۲. Balustrade
۷۳. Stanislaw Ignacy Witkiewicz
۷۴. The Water Hen
۷۵. The Mother
۷۶. The Madman and the Nun
۷۷. Tadeusz Rósewicz
۷۸. The Card Index
۷۹. He Left Home
۸۰. The Laocoon Group
۸۱. White Marriage
۸۲. Slawomir Mrozek
۸۳. The Police
۸۴. Tango
۸۵. A Happy Event
۸۶. The Emigrés
۸۷. Slaughter house
۸۸. Erwin Axer
۸۹. Konrad Swinarski
۹۰. Henryk Tomaszewski
۹۱. Pantomime Theatre
۹۲. Jerzy Grotowski
۹۳. Polish Laboratory Theatre
۹۴. The Institute for Research in Acting
۹۵. Towards a Poor Theatre
۹۶. Self-concious، حالتی است که در آن بازیگر یا تماشاگر به رفتار و کردار خود واقف است و خود را ارزیابی می‌کند. این خودآگاهی مانع خلاقیت و بروز غرایز طبیعی و خود به خودی‌ی او می‌شود و رفتار او را مصنوعی و چند دست و بریده بریده می‌کند. خودآگاهی در مقابل خود انگیختگی (Spontanaity) قرار دارد که در آن بازیگر فارغ از خودنمایی و «حالت ذهنِ جهت داده شده» می‌گذارد تا لحظه‌ها خود ساخته شوند. این تعبیر را نباید با روش استانیسلاوسکی اشتباه کرد که بازیگر تبدیل به نقش می‌شود. در اینجا بازیگر به هیچ‌کس تبدیل نمی‌شود، بلکه پاسخهای طبیعی‌ی درون خود را در موقعیتِ داده شده منعکس می‌کند. م.
۹۷. Holy-day
۹۸. a communion
۹۹. reseach university
۱۰۰. archetypes یا صور مثالی که معنای اصلی‌ی آن «صورت نخستین» بود، و توسط کارل یونگ معنای گسترده‌تری یافت و بعدها نویسندگان و محققان همین معنا را پذیرفتند. صورت مثالی به تعبیر یونگ الگویی از اندیشه است که همواره و در میان همه‌ی انسانها از فرهنگهای مختلف یکسان است، مثل تصویر کودك از والدین خود که آنها را هم قهرمان و هم ظالم می‌شناسد. صور مثالی به نظر یونگ صورتهایی از ذهن است که در سطح ناخودآگاهی‌ی همه‌ی انسانها وجود دارد و میراثی است که از اجداد مشترك آنها باقی مانده است. همین صورتها هستند که ناخودآگاه جمعی‌ی انسان را می‌سازند و همین اشتراکها است که موجب می‌شود مثلاً ما از ادبیات و هنر و دستاوردهای انسانهای دیگر لذت بریم و بهره‌برداری کنیم. م.
۱۰۱. documentary drama
۱۰۲. Theatre of the fact
۱۰۳. Rolf Hochhuth
۱۰۴. The Deputy
۱۰۵. The Soldiers
۱۰۶. Winston Churchill، نخست‌وزیر انگلستان در جنگ دوم جهانی که با قاطعیت در مقابل هیتلر ایستاد. م
۱۰۷. The Guerrillas
۱۰۸. The Midwife
۱۰۹. Lysistrata and NATO
۱۱۰. Peter Weiss
۱۱۱. The Persecution and Assassination of Jean- Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Marquis deĆharenton Under the Direction of the Sade
۱۱۲. Marat / Sade
۱۱۳. The Investigation
۱۱۴. Auschwitz، یك منطقه‌ی کارگری در لهستان که در جنگ جهانی‌ی دوم توسط هیتلر به اردوگاه آدم‌سوزی تبدیل شد و در آنجا حدود چهار میلیون نفر که غالباً یهودی بودند، کشته شدند. م

۱۱۵. The Song of the Lusitanian Bogey
۱۱۶. A Discourse on the Previous History and Development of the Long War of Liberation in Vietnam as an Example of the Necessity for the Armed Fight of the Suppressed Against their Suppressors as Well as the Attempt of the United States of America to Destroy the foundations of the Revolution
۱۱۷. Trotsky in Exile
۱۱۸. Hölderlin
۱۱۹. Heinar Kipphardt
۱۲۰. In the Case of J. Robert Oppenheimer
۱۲۱. Joel Brand
۱۲۲. Who's Looking After the Guerrilla?
۱۲۳. Martin Walser
۱۲۴. Oak and Angora
۱۲۵. The Black Swan
۱۲۶. The Battle of the Bedroom
۱۲۷. Children's Game
۱۲۸. The Pig Play - Scenes from the Sixteenth Century
۱۲۹. Tankard Dorst
۱۳۰. Freedom for Clemens
۱۳۱. Toller
۱۳۲. Little Man, What Now?
۱۳۳. revue به فصل .... مراجعه شود م.
۱۳۴. Hans Fallada (۱۸۹۳ - ۱۹۴۷). داستان‌نویس آلمانی که با کتاب حال چه خواهی کرد آقا کوچولو مشهور شد. م
۱۳۵. On Chimborazo
۱۳۶. Peter Handke
۱۳۷. Offending the Audience
۱۳۸. Kaspar
۱۳۹. My Foot My Tutor
۱۴۰. The Ride Across Lake Constance
۱۴۱. The Unreasonable Are Dying Out
۱۴۲. Martin Sperr
۱۴۳. Hunting Scenes from Lower Bavaria
۱۴۴. Tales of Landshut
۱۴۵. Munich Freedom
۱۴۶. Franz Xaver Kroetz
۱۴۷. Dear Fritz
۱۴۸. The Nest
۱۴۹. Peter Hacks
۱۵۰. Leopold Ahlsen
۱۵۱. Jochen Zeim
۱۵۲. Hartmut Lange
۱۵۳. Hans Gunter Michelsen
۱۵۴. Karl Wittlinger
۱۵۵. Rainer Werner Fassbinder
۱۵۶. Siegfried Lenz
۱۵۷. Wolfgang Bauer
۱۵۸. Helmut Baierl
۱۵۹. Rolf Schneider
۱۶۰. Thomas Bernhard
۱۶۱. Heiner Müller
۱۶۲. Hans Lietzau
۱۶۳. Ulrich Brecht
۱۶۴. Peter Zadek
۱۶۵. Gunther Rolf
۱۶۶. Wolf Dieter Ludwig
۱۶۷. Peter Stein
۱۶۸. Anselm Perthen
۱۶۹. Grips Theatre
۱۷۰. emancipatory theatre
۱۷۱. Alliance for Children's and Young People's Theatre
۱۷۲. André Malraux
۱۷۳. Gaullist منسوب به دولت ژنرال دوگل. م.
۱۷۴. dramatic center
۱۷۵. Maison de la Culture
۱۷۶. Théâtre de France
۱۷۷. George Wilson
۱۷۸. Roger Planchon
۱۷۹. Théâtre de la Cité in Villeurbanne
۱۸۰. Antoine Bourseiller
۱۸۱. Aix-en-Provence
۱۸۲. Dom Juan
۱۸۳. Maurice Béjart
۱۸۴. Twentieth Century Ballet Company
۱۸۵. Rabelais. براساس زندگی فرانسوا رابله (۱۴۹۰ - ۱۵۳۳) نویسنده بزرگ کمدی و پزشک فرانسوی. م.
۱۸۶. Jarry sur la butte
۱۸۷. Théâtre des Nation
۱۸۸. Theatre d'orsay
۱۸۹. Theatre National de Strasbourg
۱۹۰. Théâtre de l'Est Parisien
۱۹۱. Theatre National Populaire
۱۹۲. Patrice Chereau





۱۹۳. Theatre Netional du Palais de Chaillot
۱۹۴. Theatre on the Periphery
۱۹۵. Grand Magic Circus
۱۹۶. Jerome Savary
۱۹۷. Zartan
۱۹۸. The Last Days of Solitude of Robinson Crusoe
۱۹۹. Goodbye Mr. Freud, From Moses to Mao
۲۰۰. Adventures in Love
۲۰۱. life Show
۲۰۲. Living Theatre
۲۰۳. Ariane Monuchkine
۲۰۴. Théâtre du Solei
۲۰۵. Cirque d' Hiver
۲۰۶. The Kitchen
۲۰۷. 1789 - The Revolution Must Stop Only With the Perfection of Happiness - Saint Just,
۲۰۸. 1793
۲۰۹. The Age of Gold
۲۱۰. Victor Garcia
۲۱۱. The Automobile Graveyard
۲۱۲. The Maids. این نمایش توسط همین گروه در ایران نیز اجرا شد. م.
۲۱۳. Nuria Espert
۲۱۴. The Architect and the Emperor of Assyria
۲۱۵. René de Obaldia
۲۱۶. The Agricultural Cosmonaut
۲۱۷. In the End the Bang
۲۱۸. The Baby Sitter
۲۱۹. Romain Weingarten
۲۲۰. Summer
۲۲۱. Francoise Sagan
۲۲۲. Castle in Sweden
۲۲۳. The Vanishing Horse
۲۲۴. Piano on the Lawn
۲۲۵. Marguerite Duras
۲۲۶. Entire Days in the Trees
۲۲۷. A Place Without Doors
۲۲۸. Fernando Arrabal
۲۲۹. Fando and Lis
۲۳۰. Théâtre Panique
۲۳۱. Solemn Communion
۲۳۲. And They Handcoffed the Flowers
۲۳۳. A Tortoise Called Dostoyevsky
۲۳۴. Young Barberians Today
۲۳۵. Sadist
۲۳۶. Masochist
۲۳۷. Jean-Claude Grumbert
۲۳۸. Dreyfus
۲۳۹. On the Way Back from the Paris Exposition
۲۴۰. Royal Shakespeare
۲۴۱. National Theatre
۲۴۲. Stratford Memorial Theatre
۲۴۳. Peter Hall
۲۴۴. Aldwych Theatre
۲۴۵. Theatre of Cruelty
۲۴۶. World Theatre Season
۲۴۷. Trevor Nunn
۲۴۸. Clifford Williams
۲۴۹. Terry Hands
۲۵۰. John Barton
۲۵۱. Other Place
۲۵۲. Studio Theatre
۲۵۳. Roundhouse
۲۵۴. Royal Covent Garden Opera
۲۵۵. Lunts، نام مشترک آلفرد دیویس و لین فونتن زن و شوهر آمریکایی که در اجرای کمدیهای مدرن شهرت بسیاری در لندن و نیویورک به دست آوردند م.
۲۵۶. Alfred Davis
۲۵۷. Lynn Fontanne
۲۵۸. International Center for Theatre Research
۲۵۹. Orghast. این نمایش در دو بخش در جشن هنر شیراز، تخت جمشید و نقش رستم، همراه با بازیگران ایرانی اجرا شد. م.
۲۶۰. جشن هنر شیراز. م.
۲۶۱. El Teatro Campesino
۲۶۲. National Theatre of the Deaf
۲۶۳. The Ik
۲۶۴. Kenneth Tynan
۲۶۵. Jonathan Miller
۲۶۶. Ingmar Bergman
۲۶۷. Motley
۲۶۸. Sean Kenny
۲۶۹. René Allio
۲۷۰. Paul Scofield
۲۷۱. Frank Donlop
۲۷۲. Bill Bryden

۲۷۳. John Dexter
۲۷۴. Albert Finney
۲۷۵. Michael Blackmore
۲۷۶. National Festival of Theatre for Young People
۲۷۷. Denys Lasdun
۲۷۸. Lyttleton
۲۷۹. Olivier open stage
۲۸۰. Cottesloe laboratory Theatre
۲۸۱. Edward Bond
۲۸۲. Joe Orton
۲۸۳. David Story
۲۸۴. William Gaskill
۲۸۵. Lindsay Anderson
۲۸۶. anthony Page
۲۸۷. Peter Gill
۲۸۸. Theatre Up Stairs
۲۸۹. Nicholas Wright
۲۹۰. Rober Kidd
۲۹۱. Hair
۲۹۲. A Portrait of Me
۲۹۳. «fringe» groups
۲۹۴. Interaction
۲۹۵. Ed Berman
۲۹۶. The Fun Art Bus
۲۹۷. Dogg's Troupe
۲۹۸. Ambiance
۲۹۹. The Other Company
۳۰۰. The Almost Free Theatre
۳۰۱. People Show
۳۰۲. Pip Simons Theatre
۳۰۳. Free Hold Theatre
۳۰۴. Portable Theatre
۳۰۵. Triple Action
۳۰۶. Harold Pinter
۳۰۷. The Room
۳۰۸. The Dumb Waiter
۳۰۹. The Birthday Party
۳۱۰. The Caretaker
۳۱۱. The Homecoming
۳۱۲. Old Times
۳۱۳. No Man's Land
۳۱۴. Saved
۳۱۵. Early Morning
۳۱۶. Florence Nightingale، نخستین پرستار بیمارستانی انگلیسی و پایه‌گذار آموزشگاه پرستاری، در فرهنگ انگلیسی او را نمونه و نماد فرشته‌ی نجات می‌شناسند. م.
۳۱۷. پادشاه کشور انگلستان. م.
۳۱۸. Narrow Road to the Deep North
۳۱۹. Lear
۳۲۰. The Sea
۳۲۱. Bingo
۳۲۲. The Fool
۳۲۳. John Clare (۱۷۹۳ - ۱۸۶۴) شاعر روستایی‌زاده‌ی مکتب رمانتیک انگلیسی که بهترین اشعارش را در آسایشگاه روانی سرود و همانجا درگذشت. م.
۳۲۴. Entertaining Mr. Sloane
۳۲۵. Loot
۳۲۶. What the Butler Saw
۳۲۷. The Restoration of Arnold Middleton
۳۲۸. Celebration
۳۲۹. The Contractor
۳۳۰. Home
۳۳۱. The Changing Room
۳۳۲. The Farm
۳۳۳. Life Class
۳۳۴. Tom Stoppard
۳۳۵. Rosencrantz and Guildenstern Are Dead
۳۳۶. The Real Inspector Hound
۳۳۷. Jumpers
۳۳۸. Travesties
۳۳۹. Peter Nichols
۳۴۰. A Day in the Death of Joe Egg
۳۴۱. The National Health
۳۴۲. Forget-Me-Not Lane
۳۴۳. Christopher Hampton
۳۴۴. The Philanthropist
۳۴۵. Savages
۳۴۶. David Hare
۳۴۷. Knuckle
۳۴۸. Teeth'n' Smiles
۳۴۹. Trevor Griffiths
۳۵۰. The Party
۳۵۱. Comedians
۳۵۲. Stephen Poliakoff
۳۵۳. Heroes
۳۵۴. City Sugar
۳۵۵. Peter Terson
۳۵۶. Henry Livings
۳۵۷. David Mercer





۳۵۸. Charles Wood
۳۵۹. David Campton
۳۶۰. David Rudkin
۳۶۱. Frank Marcus
۳۶۲. Howard Brenton
۳۶۳. Snoo Wilson
۳۶۴. Alan Ayckbourn
۳۶۵. Company
۳۶۶. Chorus Line
۳۶۷. Candide
۳۶۸. Pacific Overture
۳۶۹. Neil Simon
۳۷۰. Come Blow Your Horn
۳۷۱. Barefoot in the Park
۳۷۲. The Odd Couple
۳۷۳. The Last of the Red Hot Lovers
۳۷۴. The Sunshine Boys
۳۷۵. God's Favorite
۳۷۶. California Suite
۳۷۷. Edward Albee
۳۷۸. The Sandbox
۳۷۹. The American Dream
۳۸۰. Who's Afraid of Virginia Woolf
۳۸۱. Tiny Alice
۳۸۲. A Delicate Balance
۳۸۳. Quotations from Chairman Mao Tse-Tung
۳۸۴. All over
۳۸۵. Seascape
۳۸۶. Arthur Kopit
۳۸۷. Oh, Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'am Feeling So Sad.
۳۸۸. Indians
۳۸۹. Buffalo Bill's Wild West Show. ر. ک. جلد دوم، فصل پانزدهم.
۳۹۰. Lincoln Center for the Performing Arts
۳۹۱. But for Whom, Charlie
۳۹۲. Herbert Blau
۳۹۳. Jules Irving
۳۹۴. Actors' Workshop
۳۹۵. Vivian Beaumont
۳۹۶. Eero Saarinen
۳۹۷. Association of Producing Artists
۳۹۸. Ellis Rabb
۳۹۹. Living Theatre
۴۰۰. Judith Malina
۴۰۱. Julian Beck
۴۰۲. The Connection
۴۰۳. Jack Gelber
۴۰۴. The Brig
۴۰۵. Kenneth Brown
۴۰۶. Mysteries and Smaller Pieces
۴۰۷. Frankenstein
۴۰۸. Paradise Now
۴۰۹. The Legacy of Cain
۴۱۰. off-off-Broadway. این اصطلاح بعد از اصطلاح off-Broadway رایج شد که به معنای دور از برادوی بود. اصطلاح آف - آف - برادوی (بی‌ارتباط با برادوی) به همه‌ی تئاترها و نمایشهایی اطلاق می‌شود که ربطی به تئاتر تجارتی - سنتی و قدیمی‌ی برادوی ندارند. همچنین ر. ک. جلد دوم، فصل پانزدهم. م.
۴۱۱. Joe Cino
۴۱۲. Café Cino
۴۱۳. Ellen Stewart
۴۱۴. La Mama Experimental Theatre Club
۴۱۵. Tom O'Horgan
۴۱۶. Futz
۴۱۷. Tom Paine
۴۱۸. Lenny
۴۱۹. Jesus Christ Superstar
۴۲۰. physicalization
۴۲۱. Andrei Sherban
۴۲۲. نمایشهای مده‌آ، زنان تروا، و الکترا، اثر اوریپید، به کارگردانی‌ی آندره‌یی شربن به صورت سه‌گانه در جشن هنر شیراز در تخت جمشید نیز اجرا شده‌اند. م.
۴۲۳. happenings
۴۲۴. Allan Kaprow
۴۲۵. environments
۴۲۶. 18 Happenings in 16 Parts
۴۲۷. multimedia
۴۲۸. Richard Schechner
۴۲۹. The Drama Review
۴۳۰. environmental theatre
۴۳۱. axiom
۴۳۲. Pure / Art
۴۳۳. Impure / Life
۴۳۴. Performance Group
۴۳۵. Dionysus in 69
۴۳۶. Makbeth
۴۳۷. Commune

۴۳۸. The Tooth of Crime
۴۳۹. Mother Courage
۴۴۰. Open Theatre
۴۴۱. Peter Feldman
۴۴۲. Joseph Chaikin
۴۴۳. role playing
۴۴۴. games
۴۴۵. transformations
۴۴۶. Megan Terry
۴۴۷. Viet Rock. بر وزن ویتنام. م.
۴۴۸. Approaching Simone
۴۴۹. Simona Weil
۴۵۰. Jean-Claude Van Itallie
۴۵۱. The Serpent
۴۵۲. John F. Kennedy
۴۵۳. A Fable
۴۵۴. Omaha Magic Theatre
۴۵۵. Medicine Show Theatre Ensemble
۴۵۶. Judson Poets' Theatre
۴۵۷. Al Carmines
۴۵۸. American Place Theatre
۴۵۹. Wynn Handman
۴۶۰. در آمریک برای حمایت از هنرمندان قانونی هست که اگر هنرمند یا گروهی از هنرمندان کار خود را جهت آموزش عرضه کنند، علاوه بر معاف شدن از مالیات، از کمك مالی دولت نیز برخوردار می‌شوند. در این راستا هرگاه ساختمانی از پرداخت مالیات خود ناتوان شود می‌تواند قسمتی از بنا را در اختیار هنرمندان (برای تئاتر، برای نمایشگاه، یا کلاس) قرار دهد و از پرداخت جریمه یا مالیات در امان باشد. م.
۴۶۱. Theatre Genesis. اشاره به سفر تکوین در کتاب مقدس. م.
۴۶۲. Ralph Cook
۴۶۳. Showcase. اشاره به قانونی دارد که بر طبق آن تئاترهای کوچك و گروه‌های تجربی فارغ از قید و بندهای اتحادیه‌های نمایشی، بدون پرداخت حق عضویت و لزوم به داشتن شرایط مورد مقاصا می‌توانند نمایش بدهند. م
۴۶۴. Chelsea Theatre Center
۴۶۵. Robert Kalfin
۴۶۶. Brooklyn Academy of Music
۴۶۷. Ridiculous Theatrical Company

۴۶۸. Manhattan Project
۴۶۹. André Gregory
۴۷۰. Alice in Wonderland
۴۷۱. Mabou Mines
۴۷۲. Lee Breuer
۴۷۳. Manhatan Theatre Club
۴۷۴. Circle Repertory Theatre Company
۴۷۵. Ontological-Hysteric Theatre
۴۷۶. Richard Foreman
۴۷۷. Robert Wilson
۴۷۸. Deafman Glance
۴۷۹. Letter to Queen Victoria
۴۸۰. Delacorte Theatre
۴۸۱. Astor Library
۴۸۲. Public Theatre
۴۸۳. No Place to be Somebody
۴۸۴. Charles Gordone
۴۸۵. That Championship Season
۴۸۶. Jason Miller
۴۸۷. Pulitzer Prize. در آمریکا همه ساله از محل سپرده‌ی جوزف پولیتزر (۱۸۴۷ - ۱۹۱۱)، روزنامه‌نگار و ناشر آمریکایی جوایزی به بهترین روزنامه‌نگار، ادیب و موسیقیدان اعطا می‌شود. این جایزه ترجیحاً به برگزیدگان آمریکایی یا در مورد مسائل آمریکا تعلق می‌گیرد. م.
۴۸۸. Sam Shepard
۴۸۹. Chicago
۴۹۰. Operation Side-Winder
۴۹۱. Rochelle Owens
۴۹۲. Futz
۴۹۳. Beclch
۴۹۴. Paul Foster
۴۹۵. Balls
۴۹۶. Tom Paine
۴۹۷. Terrence McNally
۴۹۸. Sweet Eros
۴۹۹. Next
۵۰۰. Whiskey
۵۰۱. David Rabe
۵۰۲. Basic Training of Pavlo Hummel
۵۰۳. Sticks and Bones
۵۰۴. Streamers
۵۰۵. Lanford Wilson
۵۰۶. The Rimers of Eldritch
۵۰۷. Hot L Baltimore





۵۰۸. The Mound Builders
۵۰۹. Ronald Ribman
۵۱۰. Harry, Noon and Night
۵۱۱. The Ceremony of Innocence
۵۱۲. The Poison Tree
۵۱۳. Israel Horovitz
۵۱۴. The Indian Wants the Bronx
۵۱۵. Line
۵۱۶. The Primary English Class
۵۱۷. Robert Patrick
۵۱۸. Kennedy's Children
۵۱۹. Play by Play
۵۲۰. Che!
۵۲۱. Oh, Calcutta
۵۲۲. Alternative Theatre
۵۲۳. Iowa Theatre Lab
۵۲۴. Provisional Theatre
۵۲۵. Berkeley Stage Company
۵۲۶. Otrabanda Company
۵۲۷. Cambridge Ensemble
۵۲۸. Bread and Puppet
۵۲۹. Peter Schumann
۵۳۰. San Francisco Mime Troupe
۵۳۱. R. G. Davis
۵۳۲. El Theatro Campesino
۵۳۳. Luis Valdez
۵۳۴. Free Southern Theatre
۵۳۵. Gilbert Moses
۵۳۶. John O'Neal
۵۳۷. guerrilla theatre
۵۳۸. LeRoi Jones
۵۳۹. Black Arts Repertoire Theatre School
۵۴۰. The Negro Ensemble Company
۵۴۱. Douglas Turner Ward
۵۴۲. Robert Hooks
۵۴۳. Gerald S. Krone
۵۴۴. The New Lafayette Theatre
۵۴۵. Robert Macbeth
۵۴۶. Harlem محله‌ی سیاهپوستان آمریکایی در شهر نیویورك. م.
۵۴۷. Black Theatre Magazine
۵۴۸. Imamu Amiri Baraka
۵۴۹. Spirit House
۵۵۰. Black Theatre Alliance
۵۵۱. James Earl Jones
۵۵۲. Ruby Dee
۵۵۳. Diana Sands

۵۵۴. Claudia McNeill
۵۵۵. Ossie Davis
۵۵۶. Roscoe Lee Brown
۵۵۷. Moses Gunn
۵۵۸. Robert Hooks
۵۵۹. Ron O'Neal
۵۶۰. Clifton Davis
۵۶۱. Cicely Tyson
۵۶۲. Michael Schultz
۵۶۳. Lloyd Richards
۵۶۴. Melvin van Peebles
۵۶۵. Lorrain Hansberry
۵۶۶. A Raisin in the Sun
۵۶۷. The Sign in Sidney Brustein's Window
۵۶۸. Robert Nemiroff
۵۶۹. The Toilet
۵۷۰. Dutchman
۵۷۱. Home on the Range
۵۷۲. The Death of Malcolm X.
۵۷۳. Slave Ship
۵۷۴. Ed Bullins
۵۷۵. In the Wine Time
۵۷۶. New England Winter
۵۷۷. The Electronic Nigger
۵۷۸. Clara's Old Man
۵۷۹. The Pig Pen
۵۸۰. The Taking of Miss Janie
۵۸۱. Douglas Turner Ward
۵۸۲. Day of Absence
۵۸۳. The Reckoning
۵۸۴. Lonne Elder III
۵۸۵. Ceremonies in Dark Old Men
۵۸۶. The River Niger
۵۸۷. Joseph A. Walker
۵۸۸. Mafia
۵۸۹. Richard Wesley
۵۹۰. Ben Caldwell
۵۹۱. Ron Milner
۵۹۲. Adrianne Kennedy
۵۹۳. Ted Shine
۵۹۴. Philip Hayes Dean
۵۹۵. Vinette Carroll
۵۹۶. Leslie Lee
۵۹۷. Ford Foundation. در ۱۹۳۶ توسط هنری فورد تأسیس شد. پس از ۱۹۶۰ به یکی از بزرگترین نهادهای خیریه بدل شد و پنج هدف

عمده را در رأس امور خود قرار داد. کمک مالی در راه صلح جهانی، حمایت از دولتهای دموکرات، امور خیریه، آموزش و پرورش، و مطالعات علمی. م.

۵۹۸. Alley Theatre in Houston
۵۹۹. Arena Stage in Washington
۶۰۰. Actors' Work Shop in San Francisco
۶۰۱. National Endowment for the Arts
۶۰۲. Long Wharf
۶۰۳. Dallas Theatre Center
۶۰۴. The University Resident Theatre Association
۶۰۵. Synthetic Theatre
۶۰۶. Simon and Schuster
۶۰۷. Intoleranza
۶۰۸. Luigi Nonno
۶۰۹. Jarka Burian
۶۱۰. The Scenography of Josef Svoboda
۶۱۱. Wesleyan University Press
۶۱۲. Margaret Croyden
۶۱۳. R. D. Laing
۶۱۴. Subjectivism
۶۱۵. Lunatics, Lovers, and Poets
۶۱۶. Hilton Kramer
۶۱۷. The Current Backlash in the Arts
۶۱۸. Educational Theatre Journal
۶۱۹. Performing Arts Collections
۶۲۰. An International Handbook



# ضمیمه

**این کتاب برای ارائه‌ی نظرگاهی نظام‌دار (سیستماتیک) از طبیعت، گستره، مصالح، و روشهای بررسی‌ی تاریخی طراحی نشده است. برای علاقه‌مندان به چنین نظرگاهی در اینجا مقاله‌یی را که در سال ۱۹۶۶ برای کنفرانسی در دانشگاه پرینستن درباره‌ی مطالعات تاریخی نوشته بودم نقل می‌کنم. متن حاضر با دستکاریهای چندی عیناً از مجله‌ی تئاتر آموزشی(۶۱۸)، شماره‌ی نوزدهم (ژوئن ۱۹۶۷، صفحات ۲۶۷ - ۲۷۵) نقل می‌شود.**

## ۱. طبیعت و گستره‌ی تاریخ تئاتر

منظور از نوشتن تاریخ تئاتر توضیح و تشریح تئاتر در زمانها و مکانهای معین و نیز پیگیری‌ی تغییراتی است که به‌تدریج در آن پیدا شده است. این شاخه نیز همچون شاخه‌های دیگر تاریخ بر آن است تا تصوری از گذشته به دست دهد؛ بعلاوه علتها و ویژگیهای حوادثِ تئاتری را کشف کند و آنها را در زمینه‌ی مناسبِ هنری، روشنفکری، اجتماعی و اقتصادی‌ی دوران خود بازیابد و این همه را در ارتباط با تحول کلی‌ی تئاتر قرار دهد.

تاریخ تئاتر می‌تواند از نقطه‌نظرهای گوناگونی مورد توجه باشد. نخست، و شاید مهمتر از همه، قادر است نیاز انسان را برای درك بهتر یك نهاد پراهمیت برآورد. از آنجا که تئاتر یکی از آفرینشهای ویژه‌ی انسان است، تاریخ آن نیز در مقولات انسان‌شناسی اهمیت فراوان دارد. این تاریخ همچنین نیازهای تخصصی‌تری را پاسخ می‌گوید. مثلاً به ما کمك می‌کند تا تئاتر معاصر خود را با ردیابی‌ی شرایطی که از آنها برآمده است بفهمیم و رهنمودی برای آینده بیابیم. تاریخ تئاتر با تأمین اطلاعاتی از گذشته و پیشنهاد امکاناتِ اقتباس یا تبدیل آنها برای تماشاگران امروز می‌تواند منبع الهام هنرمندان معاصر تئاتر شود.

پهنه‌ی تاریخ تئاتر بسیار گسترده است چرا که کمتر جنبه‌یی از تجربیات انسانی را می‌توان یافت که روزگاری در آن طرح نشده باشد. به‌علاوه تئاتر به خودی‌ی خود هنری شدیداً ترکیبی است و عناصر فراوانی از جمله ادبیات، هنرهای بصری، موسیقی و رقص را از حوزه‌های دیگر در دل خود فراهم آورده است. بنابراین در زیر نام واحد تئاتر، علائق وسیعی را می‌توان سراغ کرد: کوششهایی در راه تعریف جایگاه تئاتر در جوامع و فرهنگهای مختلف به عمل آمده تا هنرهای تئاتری را با تسلسل زمانی شرح دهند، تا جنبشها و سبکها و روابط متقابل آنها را ردیابی کنند، تا

هنرمندان را یك به یك مورد مطالعه قرار دهند و سهم هر یك را باز شناسند، و سرانجام بر ابزارهای هنری، اجتماعی، روشنفکری و اقتصادی و عناوین مشابه دیگر إشراف یابند. این پهنه را با فهرست دیگری از منابع تحقیق می‌توان گسترده‌تر کرد: نمایشنامه‌نویسان و نمایشنامه‌ها، معماری‌ی تئاتر، مدیریت تئاتری، کارگردانها و کارگردانی، بازیگران و بازیگری، طراحان صحنه و طراحی، وسایل صحنه، ماشینها و افکتهای مخصوص، طراحان لباس و لباسها، نور، آرایش، تماشاگران و نقد تئاتر.

حوزه‌ی تاریخ تئاتر را می‌توان به سرگرمیهای محبوبی چون واریته و تالارهای موسیقی، و وودویل و بورلسك، و پانتومیم نیز گسترش داد. معمولاً تمرکز بر تولید «درام ادبی» اهمیت چنین فعالیتهایی را دست کم گرفته است، در حالی که مطالعه‌ی مثلاً موسیقی (به‌ویژه اپرا و کمدی‌ی موزیکال) و رقص (به ویژه باله) سهم شایسته‌یی در دانش امروز ما به تئاتر پرداخته است.

بنابراین طبیعت و گستره‌ی تاریخ تئاتر چنان است که ما ناچاریم از طرفی آن را در وسعتی هرچه بیشتر بیاموزیم و از طرف دیگر دانشی بسیار تخصصی از آن به دست آوریم. تاریخ تئاتر نیز، همچون تحقیقات تاریخی‌ی دیگر، به سه مرحله‌ی اساسی نیاز دارد: (۱) کشف و گردآوری‌ی مدارك مربوطه، (۲) نقد این مدارك، و (۳) یافتن ارتباط میان نتایج. هر یك از این سه مقام ضروری و عمده‌اند و مهارت ویژه‌یی را می‌طلبند.

## ۲. مصالح و مواد تحقیق در تاریخ تئاتر

نخستین تکلیفی که یك مورخ تئاتر، پس از صورت‌بندی‌ی خط‌مشی خود، در پیش رو دارد آن است که همه‌ی اطلاعاتی را که به شکلی با تئاتر ارتباط دارند کشف کند. متأسفانه پاره‌ی عظیمی از منابع تاریخ تئاتر طبیعتِ نامتعارف و زودگذری دارند. یك نمایش تئاتری عمر کوتاهی دارد و هنگامی که نمایش به پایان رسید برای همیشه برچیده می‌شود؛ هنگامی که اقدام به تعیین کیفیت آن نمایش یا بازسازی فرایند تولید آن می‌کنیم سراسر به اظهارنظرهای شخصی و گسسته‌یی اتکا داریم.

همچون تحقیقات دیگر تاریخی در اینجا نیز باید مصالح خود را به درجه‌ی یك و دو تقسیم کنیم. مصالح درجه‌ی اول آنهایی هستند که از منابع دست اول و نمایشهای اصلی به دست آمده‌اند: نسخه‌ی تمرین نمایش، صحنه‌یی که نمایش در آن اجرا شده، طرحهای صحنه و لباس، عکسها، گراوورها و منابع تصویری‌ی دیگر از نمایش، نقد و بررسی‌های اجرای اصلی، و غیره. مورخ باید چنین منابعی را از هر کجا مقدور باشد به دست آورد و درصورتی که بدست آوردن این منابع ممکن نبود آنگاه باید به منابع درجه‌ی دو و مراجع مربوط به نمایش اصلی رو آورد: متن نمایشنامه، حتی اگر هیچ توضیحی در باب اینکه چگونه باید اجرا شود نداشته باشد، توضیح صحنه‌ها و عناصر بصری در متن، گزارشها و نقل‌قولهای مربوط به نمایش و غیره می‌تواند راهنما باشد.

همان‌قدر که تاریخ تئاتر پیچیده است مصالح مورد





نیاز مورخ تئاتر گسترده است. برخی از این مصالح که قابل حصول‌اند عبارتند از:

**الف. متن‌ها**

نمایشنامه‌ها (بویژه چنان که برای اجرای معینی آماده یا اقتباس شده‌اند)
دفترهای یادداشت کارگردان (کتاب سوفلورها)
یادداشتهای بازیگران [بر روی نقش خود]

**ب. موسیقی**

نتهای موسیقی برای قطعات نمایشی (اُپراها، کمدی موزیکال‌ها، بالاد اُپراها، ملو درام‌ها، و غیره)
موسیقیهایی که برای نمایشهای معینی به کار رفته‌اند چنان که در متن نمایشنامه‌ها یا دفتر یادداشت کارگردانها تصریح شده باشند.

**ج. رقص**

حاشیه‌نویسی‌های رقص (یا موسیقیهای رقص) برای نمایشهای معین.
اشارات دیگر در مورد رقص (انواع، توضیحات و غیره، چنان که در نمایشنامه یا به‌طور جداگانه تصریح شده باشند.)

**د. اسناد قانونی و حقوقی‌ی مربوط به تئاتر**

اسناد مربوط به اشیای صحنه و حقوق و قراردادها (که مربوط به ساختمان تئاترها، بازیگران، طراحان، درام‌نویسان و غیره باشند).
احکام، قوانین، یا مقرراتی که توسط حاکمان یا دولتمداران درباره‌ی تئاتر یا دست‌اندرکاران آن صادر شده باشد.
وصیتنامه‌ها

**هـ. اسناد دولتی**

اسنادی که توسط دولت حفظ می‌شوند: گزارشهای مربیان در مسابقات باستانی‌ی تئاتر؛ گزارشهای دفتر نمایشات و سرگرمیها؛ گزارشهای لرد چمبرلین؛ کپی رایتها و حق مؤلفها؛ مجوزهای تئاترها و نمایشنامه‌ها؛ اسناد دستمزد و مقرراتی که از جانب اصناف، شهرداری‌ها، مقامات درباری و غیره اعلام شده باشد.
مدارك و گزارشهای شرکتهای تئاتری و تهیه‌کنندگان.
مراسلات میان گروههای نمایشی با مقامات رسمی و غیره.

**و. تبلیغات و بروشور نمایشها**

دیوارکوب‌ها — بروشورها
برنامه‌ها — شکلهای دیگر تبلیغی
تبلیغات در روزنامه‌ها و آگهیها

**ز. طرحهای اصلی‌ی صحنه، پیش‌طرح‌ها، نقشه‌ها.**

ساختمانها — لباسها
دکور — نورپردازی
وسایل ماشینی — وسایل‌صحنه وافکت مخصوص

**ك. مصالح دیگر تصویری**

عکس از نمایشها، بازیگران، رقصگران، صحنه‌ها، لباسها، ساختمانها و غیره
گراوورها

تابلوها و نقاشیهای روی گلدان
مجسمه‌ها و نقش برجسته‌ها
نقاشیهای روی گچ و نقاشیهای دیواری
نقشه و نمودار ساختمانها، وسایل ماشینی، افکتهای مخصوص و غیره.
فیلمها

ل. آثار هنری

خرابه‌های باستانی
وسایل ماشینی — صفحه‌ها و نوارهای صدا
لباسها و صورتکها — یادداشتهای کارگردانها
دکورها — بلیتها
وسایل نور — برنامه‌ها
وسایل صحنه

م. گزارشهای شخصی

زندگینامه‌ها — خاطرات
مصاحبه‌ها — نامه‌ها
نقدها — یادداشتهای روزانه
رمانها و نمایشنامه‌های معاصر و غیره

ن. رسالات تئاتری

نمایشنامه‌نویسی — درباره‌ی وسایل صحنه
کارگردانی — موسیقی‌ی تئاتر
بازیگری — معماری تئاتر
صحنه‌پردازی — رقص تئاتری
نورپردازی — تماشاگر و روانشناسی‌ی تماشاگر
لباس — زیبایی‌شناسی‌ی تئاتر
آرایش

ح. اسناد تاریخی، زندگینامه و نقد و بررسی

سالنامه‌های تئاتری
گزارشهای وقایع معین، دوره‌ها و نهضتها
زندگینامه‌ی اشخاص مربوط به تئاتر
بررسیهای نقادانه از نمایشنامه‌نویسان، کارگردانان، بازیگران و افراد دیگر تئاتری
تاریخهای عمومی‌ی تئاتر
تاریخهای فرهنگی و اجتماعی

این مصالح را باید از نقطه‌نظرهای مختلف طبقه‌بندی کرد تا ارتباط دقیقتری میان هر یك از هنرهای تئاتری، هر یك از دوره‌ها، نهضتها، کشورها، یا شخصیتها به دست آید. تصور بر آن است که فهرست داده شده، برای مصالح گسترده‌یی که مورد نیاز تاریخ تئاتر باشد، کافی است اما مشکل اصلی گردآوری‌ی مدارك است.

اگرچه انواع مصالحی که مورد نیاز مورخ هستند به آسانی تشخیص داده می‌شوند اما یافتن آنها وظیفه‌ی دشواری بر دوش محقق می‌گذارد. امروزه مجموعه‌های تئاتری‌ی ممتازی وجود دارند، اما معدودی از آنها حاوی‌ی مصالح مورد نیاز منطبق با استانده‌های پذیرفته شده‌اند. در حقیقت غالب آنها پهنه‌ی وسیعی از اطلاعات کم ژرفا را دربرمی‌گیرند، یا مصالح اولیه‌ی ممتازی هستند که حوزه‌ی محدود و ناقصی دارند و فاقد همه‌ی مواد مورد نیازند. از آنجا که این مجموعه‌ها به صورتی نامتناسب رشد کرده‌اند مورخ برای یافتن مصالح تحقیق خود، حتی اگر موجود باشند، با مشکلات بی‌پایانی روبه‌رو است. وسعت و شهرت برخی از مجموعه‌ها آنها را به منابع قابل اعتمادی مبدل کرده است؛ همچنین در حواشی، کتابنامه‌ها و پیشگفتارهای محققان، در برخی از مقاطعِ تحقیق، کلیدهایی را می‌توان یافت؛ با مراجعه به





تحقیقاتی چون مجموعه‌ی هنرهای نمایشی[61] و کتاب راهنمای جهانی[62] تا حد زیادی می‌توان از اتلاف وقت پرهیز کرد؛ همچنین محققان از راه تجربه قادرند راه‌های میانبُری برای خود بیابند. هیچ‌یك از این روشها به هر حال خالی از اشکال نیستند و گاه محققی همان‌قدر که وقت صرف یافتن مصالح خود می‌کند ناچار است برای استفاده از آنها نیز همان وقت را صرف کند.

به‌علاوه مصالح موجود در مجموعه‌های تئاتری غالباً فهرست‌بندی‌ی ناقصی دارند، شاید از آن‌رو که بسیاری از آنها به صورت کتاب و گاهنامه (شکل رایج در کتابخانه‌ها) درنیامده‌اند. اقلام نجومی‌ی مصالحی چون برنامه‌ها، دیوارکوب‌ها، گراوورها، طرحها، و مرقعات (مجموعه‌های عکس و شرح و نقاشی)، مشکلات و مسائل فراوان و وقت‌گیری برای فهرست برداران ایجاد می‌کنند. مثلاً یك گراوور را در نظر بگیرید که چه‌بسا برای محقق، کارگردان، بازیگر و طراح خاصی مفید و مناسب باشد، اما چنین گراووری بندرت در جهت سهولتِ کاربرد و تحت نام شاخصی فهرست‌بندی شده است. در نتیجه یك محقق نمی‌تواند مطمئن شود که فهرست مورد نظرش او را به همه‌ی مدارك مورد نیازش راه ببرد، بنابراین ناچار است خود تحقیق مستقلی را بر عهده گیرد تا مصالح مورد نیاز خود را بیابد.

اگر مشکلات کار را در نظر نگیریم یکی از مسئولیتهای محققان آن است که پس از کشف و کسب مدارك لازمِ تحقیق خود آنها را ارزیابی کنند. به‌ندرت می‌توان به آنجا رسید که پذیرفت همه‌ی مصالح مورد نیاز به دست آمده است، اما مورخ با درجه‌یی از ایمان سروکار دارد که تا به اطمینان کامل نرسیده دست از جست‌وجو برندارد. اگر مدارك کافی حاصل نشود مورخ ناچار است خود را با مقاله‌یی کلی و ارزیابی‌هایی آزمایشی راضی کند یا موضوع مورد نظر را به دیگران واگذارد ...

## ۳. نقادی و استفاده از مدارك

پیدا کردن مدارك و اسناد اگرچه اهمیت دارد اما برای تاریخ‌نویس این تازه آغاز راه است. ذهن نقادِ یك مورخ در این مرحله باید راه‌های بسیاری را بیازماید:

نخست باید از اصالت و اعتبار مدارکِ به دست آمده اطمینان حاصل کرد. چه بسیار مورخانی که با استناد به مدارك جعلی — مدارکی که به شکلی تغییر داده شده‌اند، تاریخ صحیحی نداشته‌اند یا ناقص بوده‌اند — گمراه شده‌اند. مورخ باید تا حد ممکن از اصالت مصالح مورد استفاده‌ی خود اطمینان حاصل کند.

اطمینان از اصالت مدارك تاریخی غالباً نیاز به مهارت و دانش تخصصی‌ی بسیار دارد. مثلاً تعیین اصالت گراووری که در آن طرح صحنه‌یی آمده است نیاز به داشتن اطلاعات کافی از تاریخ گراوورسازی و شناخت سبکهای گروورسازان مختلف دارد، همچنین تعیین اصالت دفتر یادداشت کارگردان یا کتاب سوفلورها، شناخت برخی از سوفلورها و دستخط آنها را طلب می‌کند.

داشتن همه‌ی مهارتها و اطلاعات لازم برای مراحل مختلف کار تحقیق را نمی‌توان از یك محقق انتظار داشت. بنابراین محقق غالباً در این مرحله از کار تا حد زیادی به دستاوردهای دیگران وابسته است. در

این راه او برای دستیابی به مصالح مورد نیاز خود در مجموعه‌های تاتری بیش از همه به مجموعه‌داران یا متصدیان موزه‌ها متکی است. صحت و امانت در این مرحله از کار تا حد زیادی به یافتن همکاری و نیز یافتن مجموعه‌هایی بستگی دارد که بتوانند مدارك قابل اعتماد را در اختیار مورخ بگذارند. به یقین، ارزش یك تحقیق بسته به اعتبار مدارك مورد استفاده است.

دوم، مورخ باید قادر باشد صحت اطلاعات موجود در مدارك را ارزیابی کند چرا که حتی مدارك معتبر نیز ممکن است اطلاعات نادرستی دربر داشته باشند. هنگام مطالعه‌ی گزارشی از یك واقعه محقق باید اطمینان یابد که: آیا گزارشگر، خود شاهدی عینی بوده است؛ هنگام نقل گزارش چند وقت از وقوع آن حادثه گذشته است؛ و اینکه آیا شاهد مزبور انگیزه‌یی برای تحریف آن چه دیده داشته است یا نه. هنگام بررسی‌ی یك نقاشی از یك صحنه‌ی تاتری، باید در نظر داشت که آیا نقاش آنچه را دیده عیناً نقاشی کرده یا تخیلات خود را نیز دخالت داده است؛ و در مورد ساختمان تاتری که مورد مطالعه است باید دریافت که از هنگام ساخت آن تغییری در آن داده شده است یا نه، و به همین ترتیب.

فرایند شناختِ صحت یك سند بسیار پیچیده‌تر از آن است که در اینجا شرح دهیم، اما خلاصه‌ای از آن را می‌توان در برخی از آثار مربوط به روش‌شناسی تاریخی یافت. تذکر این نکته نیز ضروری است که تحقیقات تاریخی غالباً مورخ را به پیچ و خم زندگینامه‌ها و متون اقتصادی، اجتماعی، قانونی، سیاسی، فلسفی، مذهبی و مصالح دیگر می‌کشاند و او باید قادر باشد و بخواهد که این راه را تا جایی که ممکن است دنبال کند. درجه‌ی اعتمادی که یك مورخ از آن سخن می‌گوید و درجه‌ی اعتبار سخنانش بستگی‌ی زیاد به دقتی دارد که در تشخیص صحت مصالح خود به کار می‌برد.

سوم، مورخ باید بتواند مدارك جمع‌آوری شده را تحلیل و تفسیر کند. حتی اگر از صحت اطلاعات موجود مطمئن باشد، در بسیاری از موارد لازم است همچنان الگوهای شاخصی را که مدارك بر آن استوارند کشف کند. گاه مورخی حقایقی را که کشف کرده عیناً نقل می‌کند، اما حقایق معمولی صرفاً پایه‌های اولیه‌ی نوشته‌های تاریخی را تشکیل می‌دهند. هدف از تحقیق آن است که نه تنها واقعه‌ی معینی را شرح دهیم بلکه همچنین معنای آن را در دوران خودش و نیز در تاریخ تاتر به طور کلی تعیین کنیم. وظیفه‌ی مورخ آن است که علت و معلولها و تشخصها را توضیح دهد و اینها مشکلترین پرسشها به شمار می‌روند. بنابراین باید گفت تفسیر مدارك به دست آمده به تناسبِ ارزشهای فردی‌ی ذهنِ مورخ و آموزشهایی که در این راه دیده بیشترین اهمیت را دارد، زیرا در اینجا است که قدم در عرصه‌ی قضاوت بر ارزشها می‌گذارد.

تفسیر و تحلیل اسناد به این معنا است که هر سندی را در زمینه‌ی مربوطه‌ی آن قرار دهیم که کار ساده‌یی نیست، چرا که در هر دوره‌یی می‌توان متون ادبی و نهضتهای هنری و علائق اجتماعی، سیاسی و فلسفی‌ی مربوط به همان دوره و همچنین روحیات مختلفی را سراغ کرد که هر یك نیاز به تحلیلهای ویژه‌ی خود دارد. گرچه به نظر بعضیها لازم است همه‌ی این حقایق مورد بررسی قرارگیرند اما گنجانیدن همه‌ی این موارد در یك اثر تحقیقی به سختی میسر است و معمولاً یك یا چند عنصر مورد تأکید بیشتری قرار می‌گیرد. هیچ مورخی قادر نیست همه‌ی جنبه‌های یك موضوع را مورد بررسی





قرار دهد و اگر چنین کند کارش به رساله‌یی بی‌انتها و تکراری بدل خواهد شد. کافی است در آغاز تحقیقات تاریخی‌ی خود خط روشن و مشخصی را برگزینیم. این خط در طول راه به ما خواهد گفت کدام جنبه‌ی کار اساسی، و کدام حاشیه‌یی است.

اگرچه بسیار گفته‌اند که بهترین نوشته‌ی تحقیقی آن است که بی‌طرفانه باشد، اما این کار بسیار مشکل و گاه ناممکن است. با این‌حال مورخ اگر از پیش‌داوری‌ها و جانبداری‌های خود آگاه باشد می‌تواند آنها را نیز در داوری خود دخالت دهد. هرچند درجه‌یی از جانبداری اجتناب‌ناپذیر است، اما نادیده گرفتن و تحریف مدارك برای تحمیل یك پیشداوری یا اثبات یك نظریه نابخشودنی است.

یك نوشته‌ی تاریخی‌ی خوب نظرگاه هیجان‌انگیز و هوشمندانه‌یی را از گذشته به دست می‌دهد، اما حتی از بهترین تحقیقات نیز نمی‌توان انتظار داشت وقایع گذشته را کاملاً بازسازی کنند. بنابراین هیچ گزارش تاریخی‌یی نمی‌تواند همه‌ی خوانندگان خود را راضی کند یا طرفداران خود را بیش از یك یا دو نسل حفظ کند، چرا که تاریخ فرایند پویایی است که در آن، زمانِ گذشته دائماً زیر نور علائق زمانِ حال بازرسی می‌شود؛ جذابیت گذشته تا حد زیادی بستگی به ارتباط آن با وضع امروز ما دارد و با تغییر علائق و پسندهای ما تحلیلهایمان نیز از گذشته تغییر می‌کند.

بنابراین یك نوشته‌ی تاریخی همان‌قدر که به تفسیرهای ما بستگی دارد به مدارك موثقِ مورد استفاده‌ی ما نیز مربوط می‌شود، بنابراین باید آن را با چشمی نقاد خواند، هم از نظر بینشی که به آن شکل داده و هم از نظر منابع و مدارکی که پشتوانه‌ی آن بینش شده‌اند. با آنکه تفسیر مدارك در نزد هر مورخی تا حدی متفاوت است اما طرح چند الگوی بنیادی ضرورت دارد.

نخست، مورخ ممکن است تاتر را همچون نهادی سیاسی و فرهنگی مورد تأکید قرار دهد و بنابر آن تاتر را به عنوان وسیله‌ی بیان نیروهای اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فلسفی، یا روانشناسی‌ی زمان و مکانی معین در نظر بگیرد. پیشینه‌های دیگرِ تاتر همچون اسطوره و آیین یا ویژگیهای ملی و نژادی نیز ممکن است از همین نظرگاه ارزیابی شوند.

دوم، مورخ ممکن است تاتر را به عنوان محصول هنرمندان منفردی مورد توجه قرار دهد. در این صورت رهیافتی زندگینامه‌یی برمی‌گزینند و زندگی و آثار افرادی را که در فعالیتهای تاتری‌ی زمانها و مکانهای معین، برجسته‌تر از دیگران بوده‌اند شرح می‌دهد.

سوم، مورخ ممکن است فرایندی را مورد تأکید قرار دهد که در آن نمایشهای تاتری زاده شده‌اند. پس به جست‌وجوی توصیف تجربیات هنرهای گوناگون تئاتر در دورانهای مختلف خواهد پرداخت و در این راه تمرکز خود را بر مراحل رشد تاتر از خاستگاه آن تا نمایشهای امروزی قرار خواهد داد.

چهارم، مورخ همچنین ممکن است توجه خود را به تشریح و تجزیه و تحلیل محصول تمام شده — اجرایی در یك تاتر و در مقابل تماشاگران — معطوف دارد. در این رهیافت مسئله‌ی او اثر هنری است، بنابراین خواهد کوشید به طور عمده به سبك، شکل و زیبایی‌شناسی بپردازد.

پیداست کمتر مورخی در محدوده‌ی هر یك از این رهیافتها توقف می‌کند و مورخان غالباً عناصری از همه‌ی رهیافتهای ممکن را منظور می‌دارند. برگزیدن

یکی از رهیافتهای چهارگانه به عنوان ثمربخش‌ترین رهیافت ناممکن است، چرا که ارزش هر یك بستگی به ثمربخش بودنِ پاسخی دارد که برای پرسش معین و روشنی عرضه می‌کند.

گزارشهای تاریخی را همچنین می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: آنهایی که عنوانی محدود را برگزیده‌اند و آنهایی که پهنه‌ی وسیعی از زمان و مکان را دربر گرفته‌اند. این هر دو حائز اهمیتند. یك بررسی‌ی محدود شده و مشخص قادر است بنیان محکمی برای یك بررسی‌ی گسترده و مرکب فراهم آورد و در مقابل یك مطالعه‌ی عمومی و کلی قادر است پس‌زمینه و دورنمایی برای یك بررسی‌ی متمرکز باشد.

بنابراین مورخ، برای استفاده از مدارك و اسناد تاریخی، باید همه‌ی ذهنیت نقاد خود را برای کشف اصالت مدارك، صحت مندرجات و جست‌وجوی الگویی متشخص در معنای آنها به کار بگیرد.

## ۴. انتقال نتایج تحقیقات تاریخی

اگرچه یك محقق برای آگاهی خود دست به تحقیقات تاریخی می‌زند، اما اگر نتایج کارش به صورتی درآید که قابل انتقال به دیگران باشد جمع وسیعتری از آن بهره می‌گیرند. ما معمولاً به کسانی عنوان مورخ تئاتر می‌دهیم که آثارشان را منتشر کرده‌اند. بنابراین هر مورخی نخست لازم است بتواند خوب بنویسد.

وقتی به گذشته نگاه می‌کنیم در می‌یابیم که پیدایی‌ی مورخ حرفه‌یی در حدود پایان سده‌ی نوزدهم با کاهش گرایشِ عمومی نسبت به نوشته‌های تاریخی همراه شد. از آن پس تاریخ تا حدود زیادی به محصولِ یك دسته از متخصصان برای مصرف متخصصان دیگر بدل شد و این رسم برجا ماند. شاید اینکه بخش اعظم نوشته‌های تاریخی منحصر به استفاده‌ی گروه محدودی است اجتناب‌ناپذیر باشد، اما راکد شدن بازار گزارشهای تاریخی را نباید لزوماً اجتناب‌ناپذیر دانست. بنابراین مهارت یك مورخ در خوب نوشتن را باید به مهارتهای دیگر او افزود. گو اینکه حتی بهترین قلم نیز قادر نیست توجه خوانندگان را به بعضی از نوشته‌های تاریخی جلب کند. نباید انتظار داشت که همه‌ی تحقیقات مفیدی که انجام گرفته و تحقیقات دیگری که هنوز انجام نگرفته، مورد علاقه‌ی عموم قرار گیرد، زیرا این آثار اساساً مراجعی هستند که برای کار تخصصی به وجود آمده‌اند. با این حال همین آثار تخصصی نیز لازم است درصدی از وضوح، دقت، صحت و کارآیی را دربر داشته باشند.

توضیح:
بنا بود کتابشناسی‌ی هر جلد در پایان همان جلد آورده شود. اما متأسفانه این امر ممکن نشد. لذا کتابشناسی هر سه جلد **تاریخ تئاتر جهان**، که مؤلف اینهمه بر آن تأکید دارد، در پایان جلد سوم آمده است. م.



# کتابشناسی ۳ جلد


## GENERAL WORKS

ALTMAN, GEORGE. *Theatre Pictorial: A History of World Theatre as Recorded in Drawings, Paintings, Engravings, and Photographs.* Berkeley, 1953.

BERTHOLD, MARGOT. *A History of World Theatre.* New York, 1972.

BOWMAN, WALTER P., AND BALL, ROBERT H. *Theatre Language: A Dictionary of Terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern Times.* New York, 1961.

CHENEY, SHELDON. *The Theater: Three Thousand Years of Drama, Acting and Stagecraft.* Rev. ed. New York, 1972.

CLARK, BARRETT H., ed. *European Theories of the Drama.* Newly revised by Henry Popkin. New York, 1965.

COLE, TOBY, and CHINOY, HELEN K., eds. *Actors on Acting.* New revised edition. New York, 1970.

DUERR, EDWIN. *The Length and Depth of Acting.* New York, 1962.

DUKORE, BERNARD F., ed. *Dramatic Theory and Criticism: Greeks to Grotowski.* New York, 1974.

FREEDLEY, GEORGE, and REEVES, J. A. *A History of the Theatre.* 3rd ed. rev. New York, 1968.

GASCIOGNE, BAMBER. *World Theatre: An Illustrated History.* Boston, 1968.

GASSNER, JOHN. *Masters of the Drama.* 3rd ed. New York, 1954.

GASSNER, JOHN, AND ALLEN, RALPH, eds. *Theatre and Drama in the Making.* 2 vols. Boston, 1964.

GASSNER, JOHN, AND QUINN, E., eds. *The Reader's Encyclopedia of World Drama.* New York, 1969.

HARTNOLL, PHYLLIS, ed. *The Oxford Companion to the Theatre.* 3rd ed. London, 1967.

KINDERMANN, HEINZ. *Theatergeschichte Europas.* 8 vols. Salzburg, 1957-1972.

LAVER, JAMES. *Drama, Its Costume and Decor.* London, 1951.

MACGOWAN, KENNETH, and MELNITZ, WILLIAM. *The Living Stage.* Englewood Cliffs, N.J., 1955.

MANTZIUS, KARL. *A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times.* 6 vols. London, 1903-1921.

MOLINARI, CESARE. *Theatre Through the Ages.* New York, 1975.

NAGLER, ALOIS M. *Sources of Theatrical History.* New York, 1952.

NICOLL, ALLARDYCE. *The Development of the Theatre.* 5th ed. London, 1966.

———. *World Drama.* Rev. ed. London, 1976.

ROBERTS, VERA M. *On Stage: A History of the Theatre.* 2nd ed. New York, 1974.

SOUTHERN, RICHARD. *The Seven Ages of the Theatre.* New York, 1961.

Stuart, Donald C. *The Development of Dramatic Art* New York, 1928.

Wimsatt, William K., and Brooks, Cleanth. *Literary Criticism: A Short History*. New York, 1957.

### Chapter 1: The Origins of the Theatre

"Arts, Human Behavior, and Africa." *African Studies Bulletin*, 5 (May 1962), 1-70.

Breasted, James H. *The Development of Religion and Thought in Ancient Egypt*. New York, 1912.

Brown, Ivor. *The First Player: The Origin of Drama*. New York, 1928.

Budge, E. A. W. *Osiris and the Egyptian Resurrection*. 2 vols. New York, 1911.

Campbell, Joseph. *The Masks of God: Occidental Mythology*. New York, 1964.

——. *The Masks of God: Primitive Mythology*. New York, 1959.

Frankfort, Henri. *Ancient Egyptian Religion*. New York, 1948.

Frazer, J. G. *The Golden Bough*. 12 vols. London, 1913-1915.

Freud, Sigmund. *Totem and Tabu*. Vienna, 1913.

Gaster, Theodor. *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*. New York, 1950.

Graham-White, Anthony. "Ritual and Drama in Africa." *Educational Theater Journal*, 22 (1970), 339-349.

Havemeyer, Loomis. *The Drama of Savage Peoples*. New Haven, 1916.

Herskovits, Melville. "Dramatic Expression among Primitive Peoples." *Yale Review*, 33 (1944), 683-698.

Hunningher, Ben. *The Origin of the Theater*. New York, 1961.

Huizinga, Johann. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Boston, 1955.

Kirby, E. T. *Ur-Drama: The Origins of Theatre*. New York, 1975.

Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Chicago, 1966.

Ridgeway, William. *The Drama and Dramatic Dances of Non-European Races*. Cambridge, 1915.

### Chapter 2: Theatre and Drama in Ancient Greece

Allen, James T. *Greek Acting in the Fifth Century*. Berkeley, 1916.

——. *The Greek Theatre of the Fifth Century before Christ*. Berkeley, 1920.

Arnott, Peter D. *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century, B.C.* Oxford, 1962.

——. *The Ancient Greek and Roman Theatre* New York, 1971

Bieber, Margarete *The History of the Greek and Roman Theater*. 2nd ed Princeton, N J., 1961

Butler, James H. *The Theatre and Drama of Greece and Rome* San Francisco, 1972.

Cornford, Francis M *The Origin of Attic Comedy* London, 1914.

Else, Gerald F. *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Cambridge, Mass., 1965.

Flickinger, Roy C. *The Greek Theatre and Its Drama*. 4th ed. enlarged. Chicago, 1936.

Greene, William C. *Moira: Fate, Good and Evil in Greek Thought*. Cambridge, Mass., 1944.

Hamilton, Edith. *The Greek Way*. New York, 1952.

Harsh, Philip W. *A Handbook of Classical Drama*. Stanford, Calif., 1944.

Jaeger, Werner. *Paideia: The Ideals of Greek Culture*. Trans. by Gilbert Highet. 3 vols. New York, 1939-1944.

Kitto, H. D. F. *Greek Tragedy*. 2nd ed. London, 1950.

Lawler, Lillian B. *The Dance of the Ancient Greek Theatre*. Iowa City, 1964.

Lever, Katherine. *The Art of Greek Comedy*. London, 1956.

Murray, Gilbert. *Euripides and His Age*. New York, 1913.

Nicoll, Allardyce. *Masks, Mimes, and Miracles*. New York, 1931.

O'Connor, John B. *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece*. Chicago, 1908.

Pickard-Cambridge, A. W. *Dithyramb, Tragedy, and Comedy*. 2nd ed., revised by T. B. L. Webster. Oxford, 1962

——. *The Dramatic Festivals of Athens*. 2nd ed. revised by John Gould and D. M. Lewis Oxford, 1968.

——. *The Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford, 1946.

Rees, Kelley. *The Rule of Three Actors in the Classical Greek Drama*. Chicago, 1908.

Sifakis, G. M *Studies in the History of Hellenic Drama* London, 1967.

Vitruvius. *Ten Books of Architecture*. Trans by Morris H. Morgan. New York, 1960.

Webster, T. B. L. *Greek Theatre Production*. 2nd ed. London, 1970

### Chapter 3: Roman Theatre and Drama

Allen, James T *Stage Antiquities of the Greeks and Romans and Their Influence* New York, 1927.

Arnott, Peter. See under chapter 2.

Beare, William. *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic* 3rd ed. London, 1963.







Bieber, Margarete See under chapter 2

Butler, James H See under chapter 2

Duckworth, George E *The Nature of Roman Comedy* Princeton, N J, 1952.

Friedlander, Ludwig *Roman Life and Manners Under the Early Empire* 3 vols New York, 1910.

Hamilton, Edith. *The Roman Way* New York, 1932.

Hanson, J. A. *Roman Theater-Temples* Princeton, N.J., 1959.

Harsh, Philip W. See under chapter 2.

Lucas, Frank L. *Seneca and Elizabethan Tragedy*. Cambridge, 1922.

Nicoll, Allardyce. See under chapter 2.

Norwood, Gilbert. *Plautus and Terence*. New York, 1932.

Pallottini, Massimo. *The Etruscans*. Revised and enlarged edition. Bloomington, Ind., 1975.

Segal, Erich. *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*. Cambridge, Mass., 1968.

Vitruvius. See under chapter 2.

### Chapter 4: East and West: Cross Currents of 1000 Years

And, M. *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*. Ankara, 1963.

Arlington, L. C. *The Chinese Drama from the Earliest Times Until Today*. Shanghai, 1930.

Baynes, N. H., and Moss, H. eds. *Byzantium; An Introduction to East Roman Civilization*. Oxford, 1948.

Bharata. *Natyasastra*. Trans. by M. Ghose. Bengal, 1950.

Chambers, E. K. *The Mediaeval Stage*. 2 vols. Oxford, 1903.

Chen, J. *The Chinese Theatre*. London, 1949.

Collins, Fletcher. *The Production of Medieval Church Music-Drama*. Charlotte, Va., 1971.

Donovan, R. B. *Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto, 1958.

Gargi, Balwant. *Theatre in India*. New York, 1962.

Hardison, O. B. *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*. Baltimore, 1965.

Hunningher, Benjamin. See under chapter 1.

Keith, A. B. *The Sanskrit Drama: Its Origin, Development, Theory and Practice* Oxford, 1924.

LaPiana, G. "The Byzantine Theatre." *Speculum*, 11 (1936), 171-211

Liu, Wu-chi. *An Introduction to Chinese Literature*. Bloomington, Ind., 1966.

Nicoll, Allardyce See under chapter 2.

Schuyler, M *A Bibliography of the Sanskrit Drama with an Introductory Sketch of the Dramatic Literature of India*. New York, 1906, 1965.

Vogt, A. "Le Théâtre à Byzance et dans l'Empire du IVe au XIIIe Siècle: Le Théâtre Profane." *Révue des Questions Historiques*, 115 (1931), 257-296.

Weiner, Albert B. *Philippe de Mezieres' Description of the "Festum Praesentationis Beatae Mariae." Translated from the Latin and Introduced by an Essay on the Birth of Modern Acting*. New Haven, Conn., 1958.

Winsatt, G. *Chinese Shadow Shows*. Cambridge, Mass., 1936.

Young, Karl. *The Drama of the Medieval Church*. 2 vols. Oxford, 1933.

### Chapter 5: Theatre and Drama in the Late Middle Ages

Chambers, E. K. See under Chapter 4.

Cohen, Gustave. *Histoire de la Mise-en-scène dans le Théâtre Religieux Français du Moyen Age*. Paris, 1926.

——. *Le Livre de Conduite Du Régisseur et le Compte des Dépenses pour le Mystère de la Passion, joué a Mons en 1501. . . .* Paris, 1925.

Craig, Hardin. *English Religious Drama of the Middle Ages*. Oxford, 1960.

Craik, Thomas W. *The Tudor Interlude: Stage, Costume and Acting*. Leicester, 1958.

Evans, Marshall B. *The Passion Play of Lucerne*. New York, 1943.

Farnham, Willard. *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*. Berkeley, 1936.

Frank, Grace. *The Medieval French Drama*. Oxford, 1954.

——. *The Medieval Drama*. Oxford, 1960.

Gardiner, Harold C. *Mysteries' End: An Investigation of the Last Days of the Medieval Religious Stage*. New Haven, Conn., 1946.

Kolve, V. A. *The Play Called Corpus Christi*. Stanford, Calif., 1966.

Nelson, Alan H. *The Medieval Pageants and Plays*. Chicago, 1974.

Nicoll, Allardyce. See under Chapter 2.

Potter, Robert A. *The English Morality Play: Origins, History and Influence of a Dramatic Tradition*. London, 1975.

Salter, F. M. *Medieval Drama in Chester*. Toronto, 1955.

Shergold, N. D. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the 17th Century*. Oxford, 1967.

Shoemaker, William H. *The Multiple Stage in Spain during the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Princeton, N.J., 1935.

Southern, Richard. *The Medieval Theatre in the Round*. London, 1957.

STRATMAN, CARL J. *Bibliography of Medieval Drama.* Berkeley, 1954.

STUART, D. C. *Stage Decoration in France in the Middle Ages.* New York, 1910.

SUMBERG, S. *The Nuremberg Schembart Carnival.* New York, 1941.

WICKHAM, GLYNNE. *Early English Stages, 1300–1660.* 2 vols. New York, 1959–1972.

———. *The Medieval Theatre.* London, 1974.

WILLIAMS, ARNOLD. *The Drama of Medieval England.* East Lansing, Mich., 1961.

WOOLF, ROSEMARY. *The English Mystery Plays.* Berkeley, 1972.


### *Chapter 6: The Italian Renaissance*


BJURSTROM, PER. *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design.* Stockholm, 1961.

BURCKHARDT, JAKOB C. *The Civilization of the Renaissance in Italy.* 3rd ed. New York, 1950.

CAMPBELL, LILY BESS. *Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance.* Cambridge, 1923.

DUCHARTRE, PIERRE L. *The Italian Comedy: The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes, Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell' Arte.* Trans. by R. T. Weaver. London, 1929.

HATHAWAY, BAXTER. *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy.* Ithaca, New York, 1962.

HERRICK, MARVIN. *Italian Comedy in the Renaissance.* Urbana, Ill., 1960.

———. *Italian Tragedy in the Renaissance.* Urbana, Ill., 1965.

———. *Tragicomedy: Its Origin and Development in Italy, France, and England.* Urbana, Ill., 1955.

HEWITT, BARNARD, ed. *The Renaissance Stage: Documents of Serlio, Sabbattini, and Furttenbach.* Coral Gables, Fla., 1958.

KENNARD, JOSEPH S. *The Italian Theatre.* 2 vols. New York, 1932.

KERNODLE, GEORGE. *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance.* Chicago, 1943.

LEA, KATHLEEN M. *Italian Popular Comedy: A Study of the Commedia dell' Arte, 1560–1620.* 2 vols. Oxford, 1934.

MULLIN, DANIEL C. *The Development of the Playhouse: A Survey of Architecture from the Renaissance to the Present.* Berkeley, 1970.

NAGLER, ALOIS M. *Theatre Festivals of the Medici, 1539–1637.* New Haven, Conn., 1968.

NICOLL, ALLARDYCE. See under chapter 2.

———. *Stuart Masques and the Renaissance Stage.* London, 1937.

OREGLIA, G. *The Commedia dell'Arte.* New York, 1968

SCHWARTZ, ISIDORE A. *The Commedia dell' Arte and Its Influence on French Comedy in the Seventeenth Century.* Paris, 1933

SMITH, WINIFRED. *The Commedia dell' Arte.* New York, 1912

SPRINGARN, JOEL E. *A History of Literary Criticism in the Renaissance.* 2nd ed. New York, 1908.

STRONG, ROY. *Splendor at Court.* Boston, 1973.

SYMONDS, JOHN A. *The Renaissance in Italy.* 7 vols. London, 1909–1937.

VASARI, GIORGIO. *Vasari's Lives of the Artists.* Paris, 1927.

VITRUVIUS. See under Chapter 2.

WEINBERG, BERNARD. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance.* 2 vols. Chicago, 1961.

WHITE, JOHN. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space.* London, 1957.

WORSTHORNE, S. T. *Venetian Opera in the 17th Century.* Oxford, 1954.


### *Chapter 7: The English Theatre from the Middle Ages to 1642*


ADAMS, JOHN C. *The Globe Playhouse: Its Design and Equipment.* 2nd ed. New York, 1961.

ADAMS, JOSEPH Q. *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration.* Boston, 1917.

BALDWIN, T. W. *The Organization and Personnel of the Shakespearean Company.* Princeton, N.J., 1927.

BECKERMAN, BERNARD. *Shakespeare at the Globe, 1599–1609.* New York, 1962.

BENTLEY, GERALD E. *The Jacobean and Caroline Stage.* 5 vols. Oxford, 1941–1956.

———. *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time, 1590–1642.* Princeton, N.J., 1971.

———. *Shakespeare: A Biographical Handbook.* New Haven, Conn., 1961.

BOAS, FREDERICK S. *An Introduction to Stuart Drama.* London, 1946.

———. *University Drama in the Tudor Age.* Oxford, 1914.

BROOKE, C. F. T. *The Tudor Drama: A History of English National Drama to the Retirement of Shakespeare.* Boston, 1911.

CAMPBELL, LILY BESS. See under chapter 6.

CHAMBERS, E. K. *The Elizabethan Stage.* 4 vols. London, 1923.

———. *A Short Life of Shakespeare.* Oxford, 1933.

DEBANK, CECILE. *Shakespearean Stage Production: Then and Now.* New York, 1953.







EBISCH, WALTHER and SCHUCKING, L. L. *A Shakespeare Bibliography.* Oxford, 1931. Supplement, 1935.

ELLIS-FERMOR, UNA. *The Jacobean Drama: An Interpretation.* 3rd ed. London, 1953

GALLOWAY, DAVID, ed. *The Elizabethan Theatre.* Hamden, Conn., 1973

GILDERSLEEVE, VIRGINIA. *Government Regulation of the Elizabethan Drama.* New York, 1908

GURR, ANDREW. *The Shakespearean Stage, 1574–1642.* Cambridge, Eng., 1970.

HARBAGE, ALFRED. *Shakespeare's Audience.* New York, 1958.

HARRISON, GEORGE B. *Shakespeare's Tragedies.* London, 1951.

HODGES, C. W. *The Globe Restored.* 2nd ed. London, 1968.

———. *Shakespeare's Second Globe.* London, 1973.

HOTSON, LESLIE. *Shakespeare's Wooden O.* New York, 1960.

JOSEPH, BERTRAM. *Elizabethan Acting.* 2nd ed. London, 1962.

KING, T. J. *Shakespearean Staging, 1599–1642.* Cambridge, Mass., 1971.

LAWRENCE, W. J. *The Elizabethan Playhouse and Other Studies.* 2 vols. Stratford-on-Avon, 1912–1913.

———. *Pre-Restoration Stage Studies.* Cambridge, Mass., 1927.

NAGLER, A. M. *Shakespeare's Stage.* New Haven, Conn., 1958.

NICOLL, ALLARDYCE. See under chapter 6.

ORGEL, STEPHEN. *The Illusion of Power: Political Theatre in the English Renaissance.* Berkeley, 1975.

ORGEL, STEPHEN, and STRONG, ROY. *The Theatre of the Stuart Court; Including the Complete Designs . . . Together with Their Texts and Historical Documentation.* 2 vols. Berkeley, Cal., 1973.

PARROTT, THOMAS M. *Shakespearean Comedy.* New York, 1949.

———. and BALL, ROBERT H. *A Short View of Elizabethan Drama.* New York, 1958.

RALLI, A. J. *A History of Shakespearean Criticism.* 2 vols. London, 1932.

REYNOLDS, GEORGE F. *The Staging of Elizabethan Plays at the Red Bull Theatre, 1605–1625.* New York, 1940.

RIBNER, IRVING. *Jacobean Tragedy: The Quest for Moral Order.* New York, 1962

ROSE, WILLIAM. *Shakespeare and the Craft of Tragedy.* Cambridge, Mass., 1960.

ROSSITER, A. P. *English Drama from Early Times to the Elizabethans: Its Background, Origins, and Developments.* New York, 1950.

"Shakespeare: An Annotated Bibliography." *Shakespeare Quarterly* (1924–present). [*SQ* was originally called *The Shakespeare Association Bulletin.*] Annual bibliography of writings about Shakespeare.

*Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespearean Study and Production.* Cambridge, 1948–present.

SMITH, IRWIN. *Shakespeare's Blackfriars Playhouse: Its History and Its Design.* New York, 1964.

SOUTHERN, RICHARD. *The Staging of Plays Before Shakespeare.* New York, 1973.

SPRAGUE, A. C. *Shakespearean Players and Performances.* Cambridge, Mass., 1953.

STRONG, ROY. See under Chapter 6.

WELSFORD, ENID. *The Court Masque.* Cambridge, 1927.

WICKHAM, GLYNNE. See under chapter 5.


### *Chapter 8: The Spanish Theater to 1700*


BRENAN, GERALD. *The Literature of the Spanish People.* 2nd ed. New York, 1953.

CRAWFORD, J. P. W. *Spanish Drama before Lope de Vega.* Rev. ed. Philadephia, 1937.

RENNERT, HUGO A. *The Life of Lope de Vega.* Philadelphia, 1904.

———. *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega.* New York, 1909.

SHERGOLD, N. D. See under chapter 5.

SHOEMAKER, WILLIAM H. See under chapter 5.

WILLIAMS, RONALD B. *The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555.* Iowa City, 1935.

WILSON, MARGARET. *Spanish Drama of the Golden Age.* New York, 1969.


### *Chapter 9: The Theatre in France, 1500–1700*


BJURSTROM, PER. See under chapter 6.

DEIERKAUF-HOLSBOER, WILMA. *Histoire de la Mise-en-scène dans le Théâtre Français de 1600 à 1657.* Paris, 1933.

HUBERT, JUDD D. *Molière and the Comedy of Intellect.* Berkeley, 1962.

JACQUOT, J., ed. *Les Fêtes de la Renaissance.* 2 vols. Paris, 1956–1960.

———. *Le Lieu Théâtral à la Renaissance.* Paris, 1964.

JEFFERY, B. *French Renaissance Comedy, 1552–1630.* Oxford, 1969.

LANCASTER, H. C. *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century,* 5 vols. in 9. Baltimore, 1929–1942.

LAWRENSON, T. E. *The French Stage in the XVIIth Century: A Study in the Advent of the Italian Order.* Manchester, 1957.

LOCKERT, LACY. *Studies in French Classical Tragedy.* Nashville, 1958.

LOUGH, JOHN. *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries.* London, 1957.

MAHELOT, LAURENT. *La Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres Décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Française au XVIIe siècle* Edited by H. C Lancaster. Paris, 1920.

McGOWAN, M. *L'Art du Ballet de Cour en France.* Paris, 1963.

PALMER, JOHN. *Molière.* New York, 1930.

STRONG, ROY. See under Chapter 6.

TILLEY, A. A. *Molière.* Cambridge, 1936.

TURNELL, MARTIN. *The Classical Moment: Studies in Corneille, Molière, and Racine.* New York, 1948

VINAVER, EUGENE. *Racine and Poetic Tragedy* Trans. by P. M Jones. Manchester, 1955.

WILEY, W. L *The Early Public Theatre in France.* Cambridge, Mass., 1920.


### *Chapter 10: The Oriental Theatre*


*The Actor's Analects*, edited, translated and with an Introduction and Notes by Charles J. Dunn and Bunzo Torigoe. Tokyo, 1969.

ALLEY, R. *Peking Opera.* Peking, 1957.

AMBROSE, K. *Classical Dances and Costumes of India.* London, 1950.

ANAND, M. R. *The Indian Theatre.* London, 1950.

ANDO, TSURUO. *Bunraku, the Puppet Theatre.* New York, 1970.

ARAKI, J. T. *The Ballad-Drama of Medieval Japan.* Berkeley, 1964.

ARLINGTON, LEWIS C. See under Chapter 4.

BOWERS, FAUBION. *Japanese Theatre.* New York, 1952

BRANDON, J. R. *Theatre in Southeast Asia.* Cambridge, Mass., 1967.

CHEN, J. See under Chapter 4.

ERNST, EARLE. *The Kabuki Theatre.* New York, 1956.

GARGI, BALWANT. See under Chapter 4.

GUPTA, CHANDRA B. *The Indian Theatre* Benares, 1954

HAAR, FRANCIS. *Japanese Theatre in Highlight: A Pictorial Commentary.* Tokyo, 1952.

HIRONAGA, SHUZABURO. *Bunraku, Japan's Unique Puppet Theatre.* Tokyo, 1964.

IYER, K. B. *Kathakali: The sacred Dance-Drama of Malabar* London, 1955.

KAWATAKE, SHIGETOSHI. *An Illustrated History of Japanese Theatre Arts.* Tokyo, 1956.

KEENE, DONALD. *Bunraku: The Art of the Japanese Puppet Theatre.* Tokyo, 1965.

KINCAID, ZOE *Kabuki, the Popular Stage of Japan* London, 1925

LIU, WU-CHI See under Chapter 4

MACKERRAS, COLIN *The Chinese Theatre in Modern Times* Amherst, Mass., 1975

MATHUR, JAGDESH *Drama in Rural India.* New York, 1964

MELLEMA, R. L. *Wayang Puppets: Carving, Colouring, Symbolism.* Amsterdam, 1954.

O'NEILL, P. G. *A Guide to Nō.* Tokyo, 1953.

———. *Early Nō Drama: Its Background, Character and Development, 1300-1450.* London, 1958.

POUND, EZRA, and FENOLLOSO, E. *The Classic Noh Theatre of Japan.* New York, 1959.

SAKANISHI, S. *Kyogen.* Boston, 1938.

SCOTT, A. C. *The Classical Theatre of China.* New York, 1957.

——— *The Kabuki Theatre of Japan.* London. 1955.

———. *Theatre in Asia.* New York, 1973.

TOITA, YASUJI. *Kabuki, the Popular Theatre* New York, 1970.

WALEY, ARTHUR. *The Nō Plays of Japan.* London, 1921.

ZUCKER, ADOLF E. *The Chinese Theatre.* Boston, 1925.


### *Chapter 11: The English Theatre, 1642-1800*


BERNBAUM, ERNEST. *The Drama of Sensibility: A Sketch of the History of Sentimental Comedy and Domestic Tragedy, 1696-1780.* Cambridge, Mass., 1915.

BOAS, FREDERICK. *An Introduction to Eighteenth Century Drama, 1700-1780.* New York, 1953.

BOOTH, MICHAEL et al. *The Revels History of Drama in English.* Vol. VI, 1750-1880. London, 1975.

BURNIM, KALMIN. *David Garrick, Director.* Pittsburgh, 1961.

CAMPBELL, LILY B. "A History of Costuming on the English Stage between 1660 and 1823." *University of Wisconsin Studies in Language and Literature*, II (1918), 187-223.

CIBBER, COLLEY. *An Apology for the Life of Mr Colley Cibber.* London, 1740. Reprinted many times.

DOBRÉE, BONAMY. *Restoration Comedy, 1660-1720.* Oxford, 1924.

———. *Restoration Tragedy, 1660-1720.* Oxford, 1929.

DOWNER, ALAN S "Nature to Advantage Dressed: Eighteenth Century Acting." *PMLA* (1943), 1002-1037

DUNLAP, WILLIAM. *History of the American Theatre.* New York, 1832

"English Literature, 1660-1800: A Current Bibliography." *Philological Quarterly* (1926-present) Annual list of publications.

FITZGERALD, PERCY H. *The Sheridans.* 2 vols. London, 1886

HIGHFILL, PHILIP H., JR., BURNIM, KALMAN, and LANGHANS, EDWARD. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses,*







*Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660-1800.* Carbondale, Ill., 1973–

HOTSON, LESLIE *The Commonwealth and Restoration Stage* Cambridge, Mass., 1928

JOSEPH, BERTRAM *The Tragic Actor* New York, 1959

KRUTCH, JOSEPH W *Comedy and Conscience after the Restoration* New York, 1949

LEACROFT, RICHARD. *The Development of the English Playhouse* Ithaca, N Y., 1973.

*The London Stage, 1660-1800.* 11 vols. Carbondale, Ill., 1960-1968.

LYNCH, JAMES J. *Box, Pit and Gallery: Stage and Society in Johnson's London.* Berkeley, 1953.

NICOLL, ALLARDYCE. *History of English Drama, 1660-1900.* 6 vols. London, 1955-1959.

ODELL, G. C. D. *Shakespeare from Betterton to Irving.* 2 vols. New York, 1920

PALMER, J. L. *The Comedy of Manners.* London, 1913.

PEDICORD, HARRY W. *The Theatrical Public in the Time of Garrick.* New York, 1954.

PRICE, CECIL. *Theatre in the Age of Garrick* Oxford, 1973.

RANKIN, HUGH F. *The Theater in Colonial America.* Chapel Hill, N.C., 1965.

RICHARDS, K. R., ed. *Essays on the Eighteenth Century English Stage.* London, 1972.

ROSENFELD, SYBIL. *Strolling Players and Drama in the Provinces, 1660-1765.* Cambridge, 1939.

SEILHAMER, GEORGE O. *History of the American Theatre* [1749-1797]. 3 vols. Philadephia, 1888-1891.

SHERBO, A. *English Sentimental Drama.* East Lansing, Mich., 1957.

SOUTHERN, RICHARD. *The Georgian Playhouse.* London, 1948.

———. *Changeable Scenery: Its Origin and Development in the British Theatre.* London, 1952.

SUMMERS, MONTAGUE. *The Playhouse of Pepys.* London, 1935.

———. *The Restoration Theatre.* London, 1934.

THALER, ALWIN. *Shakespeare to Sheridan.* Cambridge, Mass., 1922.

WRIGHT, RICHARDSON. *Revels in Jamaica, 1682-1838.* New York, 1937


### *Chapter 12: Italy, France, and Spain in the Eighteenth Century*


BAUR-HEINHOLD, M *Baroque Theater.* New York, 1967

BJURSTROM, PER. See under chapter 6.

BORGERHOFF, ELBERT. *The Evolution of Liberal Theory and Practice in the French Theatre, 1680-1757.* Princeton, N.J., 1936.

BRENNER, C. D. *The Theatre Italien: Its Repertory, 1716-1793, with a Historical Introduction.* Berkeley, 1961.

COOK, JOHN A. *Neo-Classic Drama in Spain: Theory and Practice.* Dallas, 1959.

GOLDONI, CARLO. *Memoirs of Carlo Goldoni.* Trans. by John Black. New York, 1926.

GOZZI, CARLO. *The Memoirs of Count Carlo Gozzi.* Trans. by J. A. Symonds. 2 vols. London, 1890.

GREEN, FREDERICK C. *Minuet: Critical Survey of French and English Literary Ideas in the 18th Century.* New York, 1935.

HAWKINS, FREDERICK. *The French Stage in the Eighteenth Century.* 2 vols. London, 1888.

JOURDAIN, ELEANOR F. *Dramatic Theory and Practice in France, 1690-1808.* New York, 1921.

KENNARD, JOSEPH S. See under chapter 6.

LANCASTER, H. C. *French Tragedy in the Reign of Louis XVI and the Early Years of the French Revolution, 1774-1792.* Baltimore, 1953.

———. *French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire, 1715-1774.* Baltimore, 1950.

———. *Sunset: A History of Parisian Drama in the Last Years of Louis XIV, 1701-1715.* Baltimore, 1945.

LOUGH, JOHN. See under chapter 9.

MAYOR, A. H. *The Bibiena Family.* New York, 1945.

———. *Giovanni Battista Piranesi.* New York, 1952.

MELCHER, EDITH. *Stage Realism in France Between Diderot and Antoine.* Bryn Mawr, Pa., 1928.

SCHOLZ, JANOS. *Baroque and Romantic Stage Design.* New York, 1950.

*Theatrical Designs from the Baroque through Neo-Classicism.* 3 vols. New York, 1940.

VIALE FERRERO, MERCEDES. *La Scenografia del '700 e i Fratelli Galliari.* Turin, 1963.


### *Chapter 13: Theatre in Northern and Eastern Europe During the Eighteenth Century*


AIKIN-SNEATH, BETSY. *Comedy in Germany in the First Half of the 18th Century.* Oxford, 1936.

BAUER-HEINHOLD, M. See under chapter 10.

BEIJER, AGNE. *Court Theatres of Drottningholm and Gripsholm.* Trans. by G. L. Frolich. Malmo, 1944.

BREDSDORFF, ELIAS, et al. *An Introduction to Scandinavian Literature from the Earliest Time to Our Day.* Copenhagen, 1951.

BRUFORD, WALTER H. *Culture and Society in Classical Weimar, 1775-1806.* Cambridge, 1962.

———. *Germany in the Eighteenth Century: The Social Background of the Literary Revival.* Cambridge, 1935.

———. *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany.* London, 1957.

GREGOR, JOSEPH. *The Russian Theatre.* London, 1930.

HEITNER, R. R. *German Tragedy in the Age of Enlightenment, 1724–1768.* Berkeley, 1963.

HILLESTROM, G. *Theatre and Ballet in Sweden.* Stockholm, 1953.

PASCAL, ROY. *The German Sturm und Drang.* Manchester, 1953.

PEACOCK, RONALD. *Goethe's Major Plays: An Essay.* New York, 1959.

PRUDHOE, JOHN. *The Theatre of Goethe and Schiller.* Oxford, 1973.

ROBERTSON, J. G. *The Life and Work of Goethe, 1749–1832.* London, 1932.

SLONIM, MARC. *Russian Theatre from the Empire to the Soviets.* Cleveland, 1961.

THOMAS, RICHARD R. *The Classical Ideal in German Literature, 1755–1805.* Cambridge, 1939.

VARNEKE, B. V. *History of the Russian Theatre: Seventeenth through Nineteenth Century.* Trans. by Boris Brasol. New York, 1951.

WILLOUGHBY, LEONARD A. *The Classical Age of German Literature, 1749–1832.* London, 1926.

**Chapter 14: Theatre in Europe and America During the Early Nineteenth Century**

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition.* New York, 1953.

ALLÉVY, MARIE ANTOINETTE. *La Mise-en-scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle,* Paris, 1938.

APPLETON, WILLIAM W. *Madame Vestris and the London Stage.* New York, 1974.

ARVIN, NEIL E. *Eugène Scribe and the French Theatre, 1815–60.* Cambridge, Mass., 1924.

BOOTH, MICHAEL. *English Melodrama.* London, 1965.

BOOTH, MICHAEL et al. See under chapter 11.

CARLSON, MARVIN. *The French Stage in the Nineteenth Century.* Metuchen, N.J., 1972.

———. *The German Stage in the Nineteenth Century.* Metuchen, N.J., 1972.

———. *The Theatre of the French Revolution.* Ithaca, N.Y., 1966.

CARSON, W. G. B. *The Theatre on the Frontier.* Chicago, 1932.

———. *Managers in Distress.* St. Louis, 1949.

COAD, O. S., and MIMS, EDWIN, JR. *The American Stage* (Vol. XIV of *The Pageant of America*). New Haven, Conn., 1929.

DISHER, MAURICE. *Blood and Thunder: Mid-Victorian Melodrama and Its Origins.* London, 1949.

DOWNER, ALAN S. "Players and the Painted Stage: Nineteenth Century Acting." *PMLA,* 61 (1946), 522–576.

DUNLAP, WILLIAM. See under chapter 11.

GEORGE, A. J. *The Development of French Romanticism.* Syracuse, N.Y., 1955.

GREGOR, JOSEPH. See under chapter 13.

GRIMSTED, DAVID. *Melodrama Unveiled: American Theatre and Culture, 1800–1850.* Chicago, 1968.

HEWITT, BARNARD. *Theatre USA, 1668–1957.* New York, 1959.

HODGE, FRANCIS. *Yankee Theatre.* Austin, Texas, 1964.

JOSEPH, BERTRAM. See under chapter 11.

KAUFFMANN, F. W. *German Dramatists of the Nineteenth Century.* Los Angeles, 1940.

KENNARD, JOSEPH S. See under chapter 6.

KLENZE, CAMILLO VON. *From Goethe to Hauptmann.* New York, 1926.

LACEY, ALEXANDER. *Pixérécourt and the French Romantic Drama.* Toronto, 1928.

LEACROFT, RICHARD. See under chapter 11.

MACREADY, WILLIAM CHARLES. *Macready's Reminiscences.* New York, 1875.

MARSTERSTEIG, M. *Das Deutsches Theater im neunzehnten Jahrhundert.* 2nd ed. Leipzig, 1924.

MATTHEWS, BRANDER, and HUTTON, LAURENCE. *Actors and Actresses of Great Britain and the United States from the Days of David Garrick to the Present Time.* 5 vols. New York, 1886.

MELCHER, EDITH. See under chapter 12.

MOODY, RICHARD. *America Takes the Stage: Romanticism in American Drama and Theatre, 1750–1900.* Bloomington, Ind., 1955.

MOSES, MONTROSE J., and BROWN, JOHN M. *The American Theatre as Seen by Its Critics, 1752–1934.* New York, 1934.

NICOLL, ALLARDYCE. See under chapter 11.

ODELL, G. C. D. *Annals of the New York Stage.* 15 vols. New York, 1927–1949

———. *Shakespeare from Betterton to Irving.* 2 vols. New York, 1920.

PEERS, E. A. *A History of the Romantic Movement in Spain* 2 vols. Cambridge, 1940.

PLANCHÉ, J. R. *The Recollections and Reflections of James Robinson Planché.* 2 vols. London, 1872.

POLLAK, GUSTAV. *Franz Grillparzer and the Austrian Drama.* New York, 1907.





QUINN, ARTHUR H. *A History of the American Drama from the Beginning to the Civil War.* 2nd ed. New York, 1943

ROWELL, GEORGE. *The Victorian Theatre.* 1st ed. Corr London, 1967

SAXON, ARTHUR H. *Enter Foot and Horse: A History of Hippodrama in England and France.* New Haven, Conn., 1968

SHATTUCK, CHARLES H. *Shakespeare on the American Stage: From the Hallams to Edwin Booth.* Washington, 1976.

SLONIM, MARC. See under chapter 13.

SOUTHERN, RICHARD. See under chapter 11.

SPEAIGHT, ROBERT. *Shakespeare on the Stage: An Illustrated History of Shakespearean Performance.* London, 1972.

VARDAC, A. N. *Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith.* Cambridge, Mass., 1949.

VARNEKE, B. V. See under chapter 13.

WALZEL, OSKAR F. *German Romanticism.* New York, 1932.

WATSON, ERNEST B. *Sheridan to Robertson: A Study of the 19th Century London Stage.* Cambridge, 1926.

WELLEK, RENÉ. *A History of Modern Literary Criticism.* Vol. 2. New Haven, Conn., 1955.

WILLOUGHBY, LEONARD A. *The Romantic Movement in Germany.* New York, 1930.

WILSON, GARFF B. *A History of American Acting.* Bloomington, Ind., 1966.

———. *Three Hundred Years of American Theatre.* Englewood Cliffs, N.J., 1973.

WITOWSKI, GEORG. *The German Drama of the 19th Century.* New York, 1909.

WITTKE, CARL F. *Tambo and Bones: A History of the American Minstrel Stage.* Durham, N.C., 1930.

YOUNG, WILLIAM C. *Documents of American Theatre History: Famous American Playhouses.* 2 vols. Chicago, 1973.

———. *Documents of American Theatre History: Famous Actors and Actresses on the American Stage.* 2 vols. New York, 1975.

**Chapter 15: Theatre and Drama in Europe and America During the Late Nineteenth Century**

BANCROFT, MARIE EFFIE. *The Bancrofts.* New York, 1909.

BELASCO, DAVID. *Theatre Through Its Stage Door.* New York, 1919.

BERNHEIM, A. L. *The Business of the Theatre.* New York, 1932

BOOTH, MICHAEL. See under chapter 14.

BOOTH, MICHAEL et al. See under chapter 11.

CARLSON, MARVIN. See under chapter 14.

COAD, O. S., and MIMS, EDWIN, JR. See under chapter 14.

COLE, J. W. *The Life and Theatrical Times of Charles Kean.* London, 1859.

COLEMAN, JOHN. *Memoirs of Samuel Phelps.* London, 1886.

DOWNER, ALAN S. See under chapter 14.

FELHEIM, MARVIN. *The Theatre of Augustin Daly: An Account of the Late Nineteenth Century Stage.* Cambridge, Mass., 1956.

FITZGERALD, PERCY. *The World Behind the Scenes.* London, 1881.

GLASSTONE, VICTOR. *Victorian and Edwardian Theatres.* Cambridge, Mass., 1975.

GREGOR, JOSEPH. See under chapter 13.

GRUBE, MAX. *The Story of the Meiningen.* Trans. by Ann Marie Koller. Coral Gables, Fla., 1963.

HENDERSON, MARY C. *The City and the Theatre: New York Playhouses from Bowling Green to Times Square.* Clifton, N.J., 1973.

HEWITT, BARNARD. See under chapter 14.

HOPKINS, ALBERT A. *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions.* New York, 1897.

IRVING, LAURENCE. *Henry Irving.* New York, 1952.

JOSEPH, BERTRAM. See under chapter 11.

KAUFFMANN, F. W. See under chapter 14.

KENNARD, JOSEPH S. See under chapter 6.

KLENZE, CAMILLO VON. See under chapter 14.

LEACROFT, RICHARD. See under chapter 11.

MAMMEN, EDWARD W. *The Old Stock Company School of Acting.* Boston, 1945.

MARSTERSTEIG, M. See under chapter 14.

MATTHEWS, BRANDER. *French Dramatists of the Nineteenth Century.* 5th ed. New York, 1914.

———. *The Theatres of Paris.* New York, 1880.

———, and HUTTON, LAURENCE. See under chapter 12.

MELCHER, EDITH. See under chapter 12.

MOODY, RICHARD. See under chapter 14.

MOSES, MONTROSE, and BROWN, J. M. See under chapter 14.

MOYNET, GEORGES. *La Machinerie Théâtrale: Trucs et Decors.* Paris, 1893.

MOYNET, JEAN-PIERRE. *French Theatrical Production in the Nineteenth Century (L'Envers du Théâtre).* Trans. and augmented by Allan S. Jackson with M. Glen Wilson. Binghamton, N.Y., 1976.

NICOLL, ALLARDYCE. See under chapter 11.

ODELL, G. C. D. See under chapters 11 and 14.

PLANCHÉ, J. R. See under chapter 14.

QUINN, ARTHUR H. *A History of the American Drama from the Civil War to the Present Day.* 2nd ed. New York, 1949.

ROWELL, GEORGE. See under chapter 14.

SACHS, EDWIN O., and WOODROW, E. A. E. *Modern Opera Houses and Theatres.* 3 vols. London, 1897–1898.

SHATTUCK, CHARLES H. See under chapter 14.

SLONIM, MARC. See under chapter 13.

SOUTHERN, RICHARD. See under chapter 11

SPEAIGHT, ROBERT. See under chapter 14.

STEIN, JACK M. *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts.* Detroit, 1960.

VARDAC, A. N. See under chapter 14

VARNEKE, B. V. See under chapter 13.

WAGNER, RICHARD. *Opera and Drama.* Trans. by Edwin Evans. London, 1913.

WATSON, ERNEST B. See under chapter 14.

WEINBERG, BERNARD. *French Realism: The Critical Reaction, 1830–1870.* Chicago, 1937.

WELLEK, RENÉ. *A History of Modern Literary Criticism.* Vols. 3-4. New Haven, Conn., 1965.

WILSON, GARFF. See under chapter 14.

WITOWSKI, GEORG. See under chapter 14

YOUNG, WILLIAM C. See under chapter 14

***Chapter 16: The Beginnings of The Modern European Theatre, 1875–1915***

ANTOINE, ANDRÉ. *Memories of the Théâtre Libre.* Trans. by Marvin Carlson. Coral Gables, Fla., 1964.

APPIA, ADOLPHE. *The Work of Living Art and Man Is the Measure of All Things.* Coral Gables, Fla., 1960.

BABLET, DENIS. *Esthétique Générale du Décor de Théâtre de 1870 à 1914.* Paris, 1965.

———. *Edward Gordon Craig.* New York, 1967.

BENTLEY, ERIC. *The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times.* New York, 1946.

BLOCK, HASKELL. *Mallarmé and the Symbolist Drama.* Detroit, 1963.

BOURGEOIS, MAURICE. *J. M. Synge and the Irish Theatre.* New York, 1965.

BRAUN, EDWARD. *Meyerhold on Theatre.* New York, 1969.

BROCKETT, OSCAR G., and FINDLAY, ROBERT R. *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama Since 1870.* Englewood Cliffs, N.J., 1973.

BRUSTEIN, ROBERT. *The Theatre of Revolt.* New York, 1964

BYRNE, DAWSON. *The Story of Ireland's National Theatre: The Abbey.* Dublin, 1929.

CARTER, HUNTLY. *The Theatre of Max Reinhardt.* New York, 1914

CARTER, LAWSON A. *Zola and the Theatre.* New Haven, Conn., 1963.

CHIARI, JOSEPH. *Symbolism from Poe to Mallarme.* 2nd ed. New York, 1970.

COLE, TOBY, ed. *Playwrights on Playwriting: The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco.* New York, 1961

COLE, TOBY, and CHINOY, HELEN K., eds. *Directors on Directing.* Indianapolis, 1963

CORNELL, KENNETH. *The Symbolist Movement.* New Haven, Conn., 1951.

CRAIG, EDWARD GORDON. *On the Art of the Theatre.* 2nd ed. Boston, 1924.

DAHLSTROM, C. E. W. L. *Strindberg's Dramatic Expressionism.* Vol. VII of University of Michigan Publications, Language and Literature. Ann Arbor, 1930.

FROHMAN, DANIEL, and MACROSSON, I. T. *Charles Frohman, Manager and Man.* New York, 1916.

FUCHS, GEORG. *Revolution in the Theatre.* Trans. by C. C. Kuhn. Ithaca, N.Y., 1959.

FUERST, WALTER R., and HUME, SAMUEL J. *Twentieth Century Stage Decoration.* 2 vols. London, 1928.

GARTEN, H. F. *Modern German Drama.* New York, 1959.

GASSNER, JOHN. *Form and Idea in the Modern Theatre.* New York, 1956.

———. *The Theatre in Our Times: A Survey of the Men, Materials and Movements in the Modern Theatre.* New York, 1954.

GLASSTONE, VICTOR. See under chapter 15.

GORCHAKOV, NIKOLAI A. *The Theatre in Soviet Russia.* Trans. by Edgar Lehman. New York, 1957.

GORELIK, MORDECAI. *New Theatres for Old.* New York, 1940.

JASPER, GERTRUDE. *Adventure in the Theatre: Lugné-Poë and the Théâtre de l'Oeuvre to 1899.* New Brunswick, N.J., 1947.

KOCHNO, BORIS. *Diaghilev and the Ballets Russes.* New York, 1970.

KOHT, HALVDAN. *The Life of Ibsen.* 2 vols. New York, 1931.

LAMM, MARTIN. *August Strindberg.* New York, 1971.

LEHMANN, ANDREW G. *The Symbolist Aesthetic in France, 1885–1895.* Oxford, 1950.

LUMLEY, FREDERICK. *Trends in Twentieth Century Drama: A Survey Since Ibsen and Shaw.* 2nd ed. London, 1960.

MACCARTHY, DESMOND. *The Court Theatre, 1904–07.* London, 1907.

MARKER, LISE-LONE. *David Belasco: Naturalism in the American Theatre.* Princeton, N.J., 1975

MATLAW, MYRON. *Modern World Drama: An Encyclopedia.* New York, 1972.

MILLER, ANNA IRENE. *The Independent Theatre in Europe, 1887 to the Present.* New York, 1931

MODERWELL, HIRAM. *The Theatre of Today.* New York, 1914.

NEWMARK, MAXIM. *Otto Brahm: The Man and the Critic.* New York, 1938.





NORTHAM, JOHN. *Ibsen's Dramatic Method: A Study of the Prose Dramas.* London, 1953

RISCHBEITER, HENNING. *Art and the Stage in the Twentieth Century.* Greenwich, Conn., 1968

ROOSE-EVANS, JAMES. *Experimental Theatre From Stanislavsky to Today.* New revised edition. London, 1973

SAYLER, OLIVER M., ed. *Max Reinhardt and His Theatre.* New York, 1926.

SHATTUCK, ROGER. *The Banquet Years: The Arts in France, 1885–1918.* New York, 1961.

SLONIM, MARC. See under chapter 13.

SPEAIGHT, ROBERT. *William Poel and the Elizabethan Revival.* London, 1954.

STANISLAVSKI, KONSTANTIN. *An Actor Prepares.* Trans. by Elizabeth R. Hapgood. New York, 1936

———. *Building a Character.* Trans. by E. R. Hapgood. New York, 1949.

———. *My Life in Art.* Trans. by J. J. Robbins. Boston, 1924.

———. *Creating a Role.* Trans. by E. R. Hapgood. New York, 1961.

TAIROV, ALEXANDER. *Notes of a Director.* Trans. by William Kuhlke. Coral Gables, Fla., 1969.

TREWIN, J. C., and KEMP, T. C. *The Shakespeare Festival: A History of the Shakespeare Memorial Theatre.* London, 1953.

VALENCY, MAURICE. *The Flower and the Castle: An Introduction to Modern Drama.* New York, 1963.

VOLBACH, WALTHER. *Adolphe Appia, Prophet of the Modern Theatre.* Middletown, Conn., 1968

WAXMAN, S. M. *Antoine and the Théâtre Libre.* Cambridge, Mass., 1926.

WELLEK, RENÉ. *A History of Modern Criticism, 1750–1950.* Vols. 3 and 4. New York, 1965.

WILLIAMS, RAYMOND. *Drama from Ibsen to Eliot.* London, 1952.

ZUCKER, A. E. *Ibsen, the Master Builder.* New York, 1929

***Chapter 17: The Theatre in Europe and America Between the Wars***

ARTAUD, ANTONIN. *The Theatre and Its Double.* Trans. by Mary C. Richards. New York, 1958

BALAKIAN, ANNA E. *Surrealism.* New York, 1959.

BENTLEY, ERIC. See under chapter 16.

BISHOP, G. W. *Barry Jackson and the London Theatre.* London, 1933.

BOLESLAVSKY, RICHARD. *Acting: The First Six Lessons.* New York, 1933.

BRADSHAW, MARTHA. *Soviet Theatres, 1917–1941.* New York, 1954.

BRAUN, EDWARD. See under chapter 16.

BRECHT, BERTOLT. *Brecht on Theatre.* Trans. by John Willett. New York, 1964

BRETON, ANDRÉ. *What Is Surrealism?* London, 1936.

BROCKETT, OSCAR G., and FINDLAY, ROBERT R. See under chapter 16.

BRUSTEIN, ROBERT. See under chapter 16.

CARTER, HUNTLY. *The New Spirit in the European Theatre, 1914–1924.* New York, 1926

CHEKHOV, MICHAEL. *To the Actor on the Technique of Acting.* New York, 1953.

CHENEY, SHELDON. *The New Movement in the Theatre.* New York, 1914.

———. *Stage Decoration.* New York, 1928.

CLURMAN, HAROLD. *The Fervent Years: The Story of the Group Theatre in the Thirties.* New York, 1957.

COLE, TOBY. See under chapter 16.

DAVIS, HALLIE FLANAGAN. *Arena.* New York, 1940.

DONOGHUE, DENIS. *The Third Voice: Modern British and American Verse Drama.* Princeton, N.J., 1959.

DOWNER, ALAN S. *Fifty Years of American Drama, 1900–1950.* Chicago, 1951.

ESSLIN, MARTIN. *Brecht: The Man and His Work.* Garden City, N.Y., 1960.

FOWLIE, WALLACE. *Age of Surrealism.* Bloomington, Ind., 1960.

FRANK, WALDO. *The Art of the Vieux-Colombier.* New York, 1918.

FUERST, WALTER R. and HUME, SAMUEL J. See under chapter 16.

GARTEN, H. F. See under chapter 16.

GIELGUD, JOHN. *Early Stages.* New York, 1939.

GORCHAKOV, NIKOLAI. See under chapter 16.

———. *The Vakhtangov School of Stage Art.* Moscow, n.d.

GORELIK, MORDECAI. See under chapter 16.

GREENE, NAOMI. *Antonin Artaud: Poet Without Words.* New York, 1970.

GROPIUS, WALTER, ed. *The Theater of the Bauhaus.* Middletown, Conn., 1961.

GUTHRIE, TYRONE. *A Life in the Theatre.* London, 1960.

HOGAN, ROBERT G. *After the Irish Renaissance.* Minneapolis, 1967

HOOVER, MARJORIE L. *Meyerhold: The Art of Conscious Theatre.* Amherst, Mass., 1974.

HOUGHTON, NORRIS. *Moscow Rehearsals: An Account of Methods of Production in the Soviet Theatre.* New York, 1936.

ISSACS, EDITH J. R. *The Negro in the American Theatre.* New York, 1947.

KIRBY, MICHAEL. *Futurist Performance.* New York, 1971.

KNAPP, BETTINA. *Louis Jouvet, Man of the Theatre.* New York, 1958.

KNOWLES, DOROTHY. *French Drama of the Interwar Years, 1918-39.* New York, 1967

KRUTCH, JOSEPH W. *The American Drama Since 1918.* Rev. ed. New York, 1957.

LEY-PISCATOR, MARIA. *The Piscator Experiment.* New York, 1967.

LUMLEY, FREDERICK. See under chapter 16.

MACCLINTOCK, LANDER. *The Age of Pirandello.* Bloomington, Ind., 1951.

MACGOWAN, KENNETH, and JONES, ROBERT E. *Continental Stagecraft.* New York, 1922.

MACKAY, CONSTANCE D. *The Little Theatre in the United States.* New York, 1917.

MARSHALL, NORMAN. *The Other Theatre.* London, 1947.

MATLAW, MYRON. See under chapter 16.

MODERWELL, HIRAM K. *The Theatre of Today.* New York, 1925.

MOUSSINAC, LEON. *The New Movement in the Theatre: A Survey of Recent Developments in Europe and America.* London, 1931.

QUINN, ARTHUR H. See under chapter 15.

RABKIN, GERALD. *Drama and Commitment: Politics in the American Theatre of the Thirties.* Bloomington, Ind., 1964.

RICHTER, HANS. *Dada: Art and Anti-Art.* New York, 1966.

RISCHBEITER, HENNING. See under chapter 16.

ROOSE-EVANS, JAMES. See under chapter 16.

SAINT-DENIS, MICHEL. *The Rediscovery of Style.* New York, 1960.

SAMUEL, RICHARD, and THOMAS, R. H. *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre, 1910-1924.* Cambridge, 1939.

SIMONOV, REUBEN. *Stanislavsky's Protegé: Eugene Vakhtangov.* Trans. by Miriam Goldina. New York, 1969.

SLONIM, MARC. See under chapter 13.

SMITH, CECIL. *Musical Comedy in America.* New York, 1950.

SOKEL, WALTER H. *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth Century German Literature.* Stanford, Calif., 1959.

STANISLAVSKI, KONSTANTIN. See under chapter 16.

SYMONS, JAMES. *Meyerhold's Theatre of the Grotesque: The Post-Revolutionary Productions, 1920-1932.* Coral Gables, Fla., 1971.

TAIROV, ALEXANDER. See under chapter 16.

*Theatre Arts.* 32 vols. Detroit and New York, 1916-1948.

TREWIN, J. C., and KEMP, T. C See under chapter 16.

WELLEK, RENÉ See under chapter 16

WENGLER, HANS. *Bauhaus* Cambridge, Mass., 1969

WILLETT, JOHN. *Expressionism* New York, 1970

———. *The Theatre of Bertolt Brecht.* New York, 1959.

WILLIAMS, E. HARCOURT. *Old Vic Saga* London, 1949.

WILLIAMS, RAYMOND See under chapter 16.

***Chapter 18: Theatre and Drama, 1940-1960***

ALLSOP, KENNETH. *The Angry Decade: A Survey of the Cultural Revolt of the 1950s.* London, 1958.

BARRAULT, JEAN-LOUIS. *The Theatre of Jean-Louis Barrault.* Trans. by J. Chiari. New York, 1961.

BENTLEY, ERIC. *In Search of Theatre.* New York, 1953.

BOWERS, FAUBION. *Broadway, USSR: Theatre, Ballet and Entertainment in Russia Today.* New York, 1959.

BRECHT, BERTOLT. See under chapter 17.

BROCKETT, OSCAR G., and FINDLAY, ROBERT R. See under chapter 16.

BROWNE, TERRY. *Playwrights' Theatre: The English Stage Company at the Royal Court.* London, 1975.

BRUSTEIN, ROBERT. See under chapter 16.

CHIARI, JOSEPH. *The Contemporary French Theatre: The Flight from Naturalism.* London, 1958.

COLE, TOBY. See under chapter 16.

DONOGHUE, DENIS. See under chrpter 17.

DOWNER, ALAN. *Recent American Drama.* Minneapolis. 1961.

ESSLIN, MARTIN. See under chapter 17.

———. *The Theatre of the Absurd.* Rev. ed. New York, 1969.

FOWLIE, WALLACE. *Dionysus in Paris: A Guide to Contemporary French Theatre.* 1960.

GARTEN, H. F. See under chapter 16.

GASSNER, JOHN. *Directions in Modern Theatre and Drama.* New York, 1965.

———. *Theatre at the Crossroads: Plays and Playwrights of Mid-Century American Stage* New York, 1960.

GORCHAKOV, NIKOLAI. See under chapter 16.

GROSSVOGEL, DAVID I. *The Self-Conscious Stage in Modern French Drama.* New York, 1958.

GUICHARNAUD, JACQUES. *Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett.* New Haven, Conn., 1961.

HAINAUX, RENÉ, ed., *Stage Design Throughout the World Since 1935.* New York, 1956.

———. *Stage Design Throughout the World Since 1950* New York, 1964.

HOUGHTON, NORRIS. *Return Engagement: A Postscript to "Moscow Rehearsals."* New York, 1962.





KIENZLE, SIEGFRIED. *Modern World Theatre: A Guide to Productions in Europe and the United States Since 1945* Trans. by A. and F. Henderson New York, 1970.

KRUTCH, JOSEPH W See under chapter 17.

LUMLEY, FREDERICK. See under chapter 16.

MATLAW, MYRON. See under chapter 16.

POPKIN, HENRY. *The New British Drama.* New York, 1964.

PRICE, JULIA. *The Off-Broadway Theatre.* New York, 1962.

RISCHBEITER, HENNING. See under chapter 16.

ROOSE-EVANS, JAMES. See under chapter 16.

SAINT-DENIS, MICHEL. See under chapter 17.

SHAW, LEROY R. *The German Theatre Today.* Austin, Texas, 1964.

SLONIM, MARC. See under chapter 13.

STRASBERG, LEE. *Strasberg at the Actors Studio.* New York, 1965.

STYAN, J. L. *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy.* Cambridge, 1962.

TAYLOR, JOHN R. *Anger and After: A Guide to the New British Drama.* London, 1962.

TREWIN, J. C., and KEMP, T. C. See under chapter 16.

WEALES, GERALD. *American Drama since World War II.* New York, 1962.

WELLWARTH, GEORGE E. *The Theatre of Protest and Paradox: Development in the Avant-Garde Drama.* New York, 1964.

WILLETT, JOHN. See under chapter 17.

***Chapter 19: Theatre and Drama since 1960***

ABRAMSON, DORIS E. *Negro Playwrights in the American Theatre.* New York, 1969.

ADDENBROOKE, DAVID. *The Royal Shakespeare Company: The Peter Hall Years.* London, 1974.

ANSORGE, PETER. *Disrupting the Spectacle: Five Years of Experimental and Fringe Theatre in Britain.* London, 1975.

BINER, PIERRE. *The Living Theatre.* 2nd ed. New York, 1972.

BROCKETT, OSCAR G. *Perspectives on Contemporary Theatre.* Baton Rouge, La., 1971.

———, and FINDLAY, ROBERT R See under chapter 16.

BROOK, PETER. *The Empty Space.* New York, 1968.

BROWNE, TERRY. See under chapter 18.

BRUSTEIN, ROBERT *Revolution as Theatre: Notes on the New Radical Style* New York, 1971.

BURDICK, ELIZABETH B. et al., eds. *Contemporary Stage Design, USA.* Middletown, Conn., 1974.

BURIAN. JARKA. *The Scenography of Joseph Svoboda.* Middletown, Conn , 1971.

COOK, JUDITH. *The National Theatre.* London, 1976.

CROYDEN, MARGARET. *Lunatics, Lovers and Poets: The Contemporary Experimental Theatre* New York, 1974.

ENGEL, LEHMAN. *The American Musical Theatre.* Rev. ed New York, 1975.

ESSLIN, MARTIN. See under chapter 18.

———. *The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter.* New York, 1970.

GROTOWSKI, JERZY. *Towards a Poor Theatre.* New York, 1968.

HAINAUX, RENÉ. *Stage Design Throughout the World* New York, 1972.

———. *Stage Design Throughout the World, 1970-1975.* New York, 1976.

HINCHLIFFE, ARNOLD. *British Theatre, 1950-1970.* Totowa, N.J., 1975.

KIENZLE, SIEGFRIED. See under chapter 18.

KIRBY, MICHAEL. *Happenings.* New York, 1966.

KOSTELANETZ, RICHARD. *The Theatre of Mixed Means.* New York, 1968.

LESNICK, HENRY, ed. *Guerrilla Street Theatre.* New York, 1973.

LITTLE, STUART. *Enter Joseph Papp: In Search of a New American Theatre.* New York, 1974.

MAROWITZ, CHARLES, and TRUSSLER, SIMON. *Theatre at Work: Playwrights and Productions in the Modern British Theatre.* New York, 1968.

MATLAW, MYRON. See under chapter 16.

MITCHELL, LOFTEN. *Black Drama.* New York, 1967.

NEFF, RENFREU. *The Living Theatre USA.* Indianapolis, 1970.

NOVICK, JULIUS. *Beyond Broadway.* New York, 1968.

O'CONNOR, GARRY. *French Theatre Today.* London, 1975.

ORENSTEIN, GLORIA. *The Theatre of the Marvelous; Surrealism and the Contemporary Stage.* New York, 1976.

PASOLLI, ROBERT. *A Book on the Open Theatre.* New York, 1970.

PATTERSON, MICHAEL. *German Theatre Today.* London, 1976.

POGGI, JACK. *Theatre in America: The Impact of Economic Forces, 1870-1967.* Ithaca, N.Y., 1968.

RISCHBEITER, HENNING. See under chapter 16.

ROOSE-EVANS, JAMES. See under chapter 16.

SAINER, ARTHUR. *The Radical Theatre Notebook.* New York, 1975.

SCHECHNER, RICHARD. *Environmental Theatre.* New York, 1973.

———. *Public Domain: Essays on the Theatre.* Indianapolis, 1969.

SCHEVILL, JAMES. *Breakout! In Search of New Theatrical Environments.* Chicago, 1972.

TAYLOR, JOHN RUSSELL. *The Angry Theatre.* London, 1969.

——. *Second Wave: British Dramatists for the Seventies.* New York, 1971

TAYLOR, KAREN M. *People's Street Theatre in America.* New York, 1973.

TEMKINE, RAYMOND. *Grotowski* New York, 1972.

TREWIN, J. C. *Peter Brook* London, 1971.

WEALES, GERALD. *The Jumping Off Place: American Drama in the 1960s* New York, 1969

ZIEGLER, JOSEPH *Regional Theatre The Revolutionary Stage* Minneapolis, 1973


Information about recent developments must still be sought primarily in periodicals and newspapers. Some of the most helpful on the contemporary theatre are:

*Alternative Theatre*
*Arts Reporting Service*
*Buhnentechnische Rundschau*
*Comparative Drama*
*Drama Survey*
*Educational Theatre Journal*
*Modern Drama*
*Modern International Drama*
*The New York Times*
*Performance*
*Plays and Players*
*The Drama Review (TDR)*
*Theater der Zeit*
*Theater Heute*
*Theatre Crafts*
*Theatre Design and Technology*
*Theatre in Poland*
*Theatre Quarterly*
*Theatrefacts*
*Travail Théâtral*
*Variety*
*The Village Voice*
*Westcene*

Many of the periodicals listed above also publish articles about the theatre of the past. To these should be added:

*Dance Perspectives*
*Nineteenth Century Theatre Research*
*Restoration and 18th Century Theatre Research*
*Revue d'Histoire du Théâtre*
*Shakespeare Quarterly*
*Theatre Notebook*
*Theatre Research International*
*Theatre Survey*

Numerous other periodicals publish some articles on theatre history, though not as their primary concern. The list is too long to include here. Assistance in finding appropriate sources is available from the periodical or reference librarians in any major library.



# فهرست نامها، نمایشنامه‌ها، گروهها...

## آ

## الف

ب

## پ

## ت

فهرست اعلام

ج

## چ









## ح



## خ

د

ذ



ر

## ز









## ژ

س

## ش









## ص

ط



ظ



ع



غ







ف

## ق



## ک

## ل

م

ن









و

ه

## ی